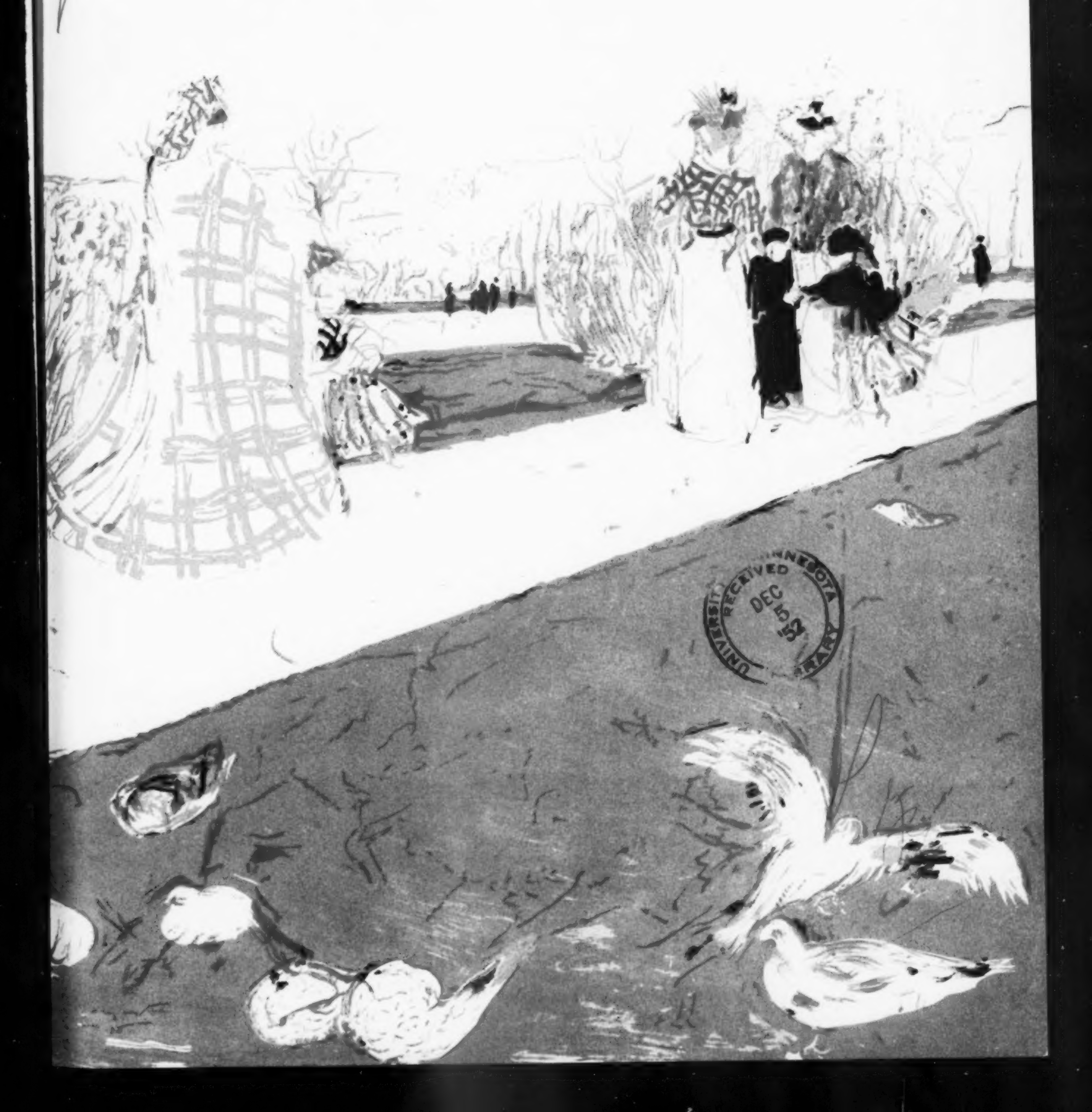
DAS KUNSTWERK

1952 Heft 3



DAS KUNSTWERK
Schriftleitung: Leopold Zahn
Heft 3 · 1952

Inhalt

Umschlagbild: E. Vuillard, Parkszene (Farblithographie)

(Aus dem Werk von Claude Roger Marx »L'oeuvre gravé de Vuillard«

Verlag André Sauret, Monte Carlo)

Farbtafel: H. de Toulouse-Lautrec, La Reine de Joie

Der Satz dieses Heftes erfolgte in der von Hermann Zapf entworfenen Palatino

der D. Stempel AG, Frankfurt a. M.

Papier: Reflex-Offset der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH., Düren

Druck des Inhaltes Chr. Belser, Stuttgart

»MARINO MARINI UND SEIN HORIZONT«

nennt sich das nächste Heft. In seinem Mittelpunkt steht der rasch zur Weltberühmtheit gelangte italienische Bildhauer Marino Marini. Über ihn und sein Werk schreibt Werner Haftmann, der mit ihm seit vielen Jahren befreundet ist. Haftmanns Ausführungen werden ergänzt durch einen Aufsatz »Die Plastik als Raumwesen« von Conrad Westpfahl. Weitere Beiträge stammen von Franz Theodor Csokor, Marie Luise Kaschnitz, Kurt Gerstenberg usw. Das Heft enthält zahlreiche, meist ganzseitige Abbildungen in Kupfertiefdruck. Zwei Farbtafeln geben Aquarelle von Marino Marini wieder.

DAS KUNSTWERK



EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE

DER BILDENDEN KUNST · SECHSTES JAHR

HEFT 3 1952



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung der

Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

J. FINK, GRAPHISCHER BETRIEB, STUTTGART

BELSERDRUCK, STUTTGART



UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

Das vorliegende Heft will die Stilepoche unserer Großväter durch einige ihrer Manifestationen illustrieren.

Wir sind dabei, die Formenwelt »um 1900« zu entdecken. Fast schon liebenden Auges betrachten wir heute, was man in Deutschland — Jugendstil, in Österreich — Sezessionsstil, in Frankreich — Art nouveau, style de nouille oder style de bouche de métro, in England — modern style, in Italien — floreale nennt. Seit einiger Zeit wird in Frankreich die Frage diskutiert, ob man die im Stil »um 1900« errichteten Gebäude unter Denkmalschutz stellen soll, wofür einige der angesehensten Architekten — Le Corbusier, Roux-Spitz, Auguste Perret — stimmen. In Deutschland haben Fritz Schmalenbachs und Ahlers-Hestermanns Untersuchungen viel zur kunstgeschichtlichen Rehabilitierung des Stils »um 1900« beigetragen. Toulouse-Lautrec, der geniale Chronist des Pariser fin de siècle, erfreut sich wachsender Beliebtheit, wie die vielen Ausstellungen seiner Werke (auch in Deutschland) und ein zum Bestseller gewordener Roman über ihn bezeugen. In Zürich gab diesen Sommer die Ausstellung »Stilwende um 1900« einen gesamteuropäischen Überblick über Kunst und Kunstgeschichte »um 1900«, wobei Glasgow (Mackintosh), Paris (die Malerei von van Gogh und Gauguin bis Vuillard und Bonnard), Nancy (die heute bereits von Sammlern gesuchten Vasen von Gallée und Lalique), Wien (Gustav Klimt) und Norwegen (Eduard Munch) in den Vordergrund traten. —



GUSTAVE DORÉ, SARAH BERNHARDT
Dem konventionellen akademischen Schönheitsideal verpflichtet



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, EVA LAVALLIÈRE
Charakteristisch, auch um den Preis der Häßlichkeit



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, YVETTE GUILBERT

LEOPOLD ZAHN

Die Muse des fin de siècle und ihr Porträtist

»Sehen Sie dieses Gespenst, das in so ausdrucksvollen Haltungen dargestellt ist! Was sagen Sie zu diesen kleinen kohlschwarzen Augen, die durch die Schminke verlängert sind — zwei dunkle Flecken im blassen Gesicht! Und diese zu lange Nase mit den breiten Nüstern, die ganz plötzlich abknickt? Und dieser große Mund des Mädchens aus dem Volke, der alles zu nehmen und alles zu geben verspricht? Sehen Sie, wie nacheinander die schreckliche Grimasse des Ekels, bald das lustige Lachen, das spottende Maulen, das abstoßende Tierhaftwerden vorbeiziehen. Und dieser lange, endlose Hals, diese Büschel brauner Löckchen, diese beiden schwarzen Fühler mit ihrer nüchternen und doch so packenden Geste! Die zu harten Schatten, das zu heftige Licht lassen das eigenartige Skelett schlottern, und dieses Gespenst wirkt ergreifend wie eine apokalyptische Vision!«

Georges Clemenceau 1894 über die Yvette-Guilbert-Mappe von Toulouse-Lautrec.

Yvette Guilberts Vater, ein Pariser Liederjahn, führte das Leben eines Spielers und Herumtreibers, der sich um den Unterhalt seiner Familie nie kümmerte. Es war die Mutter, die für sich und ihr Töchterchen durch Schneider- und Stickereiarbeiten knapp das tägliche Brot verdiente. Als Yvette 16 Jahre zählte, kam sie zu einer Schneiderin in die Lehre. Doch der Instinkt sagte ihr, daß ihre Lebensaufgabe anderswo lag, nicht im Bürgerlichen; daß sie nicht einen Beruf auszuüben, sondern einer Berufung zu folgen hatte. Welcher? Der Sprung aufs Theater, das stellte sich bald heraus, war nicht das Richtige. Die künstlerisch zweifelhafte Welt des Cabarets und Café-Concerts lockte sie unwiderstehlich, und obwohl sie nur über geringe stimmliche Mittel verfügte, entschied sie sich für die Laufbahn einer Sängerin, einer Diseuse. Doch wollte sie die ausgefahrenen Geleise verlassen und neue Wege einschlagen.

*

Die Zeit ihres Aufstiegs fiel zusammen mit der klassischen Epoche des literarischen Cabarets auf dem Montmartre.

Der Entdecker des Montmartre war Rodolphe Salis, von dem das stolze Wort stammt: »Gott hat die Welt geschaffen, Napoleon hat die Ehrenlegion gegründet, ich habe den Montmartre gemacht.« Ihm verdankte Paris, daß die Phantasie vom linken Ufer, vom lateinischen Viertel, auf den Hügel der Märtyrer übersiedelte, auf die damals noch halbländliche Butte mit ihren Windmühlen und dem weißen Gemäuer der noch in Bau befindlichen Sacré-Coeur-Kirche. Sein Vater, ein Liqueurfabrikant und Bierbrauer in der Provinz, war mit der bohèmehaften Lebensführung seines Sohnes unzufrieden. Doch eines Tages faßte Rodolphe die geniale Idee, seine bisher brotlosen Bemühungen um die Künste mit dem lukrativen Vertrieb der väterlichen Erzeugnisse zu verquicken. Er eröffnete — man schrieb das Jahr 1881 — auf dem Montmartre, 84 Boulevard Rochechouart, ein Cabaret, dem er zu Ehren seines Lieblingsdichters Edgar Allan Poe den Namen einer der unheimlichsten Geschichten des amerikanischen Romantikers gab: »Der schwarze Kater«, Chat noir. Am Eröffnungsabend, dem einige Hundert verwegener Bohèmiens von beiden Ufern beiwohnten, sprach der aus Griechenland gebürtige Jean Moréas einen Toast, wobei er erklärte, Montmartre, ein zweiter Helikon, habe den Hufschlag des Pegasus empfangen, der die heilige Quelle hervorzaubert; die Musen nahten im Tanzschritt dem Ufer und die Demivierges würden in den Strömen des kühlen blonden Naß die Frische ihres Teints verjüngen.

Ein paar Wochen später gründete Salis ein illustriertes Journal, das gleichfalls auf den Namen »Chat noir« getauft wurde, und der Welt den Ruhm von Montmartre, diesem »Gehirn der Welt«, in Wort und Bild verkünden sollte.

Das erfolgreiche Beispiel, das Salis gegeben hatte, fand bald Nachahmer. Unter diesen ragte Aristide Bruant hervor, der das Cabaret »Mirliton« (die »Rohrflöte«) ins Leben rief. Mit seinen riesigen Stiefeln, seinem breitkrempigen Filzhut, seiner roten Leibbinde und dem roten Schal, den er verachtungsvoll königlich um den Hals geschlungen trug, drückte Aristide Bruant schon kostümlich seine revolutionäre Gesinnung aus. Seine Gedichte verdankte er der roten Muse des sozialen Mitleids: »Er liebte die Verkommenen wie Franziskus von Assisi die Aussätzigen geliebt hat«, sagte Yvette Guilbert von Bruant, mit dem sie die berüchtigten Spelunken der tätowierten Apachen und Zuhälter besuchte, und dessen trotzige Lieder sie, die Ballonmütze auf dem Kopf, ein rotes Tuch um den Hals, mit wüster und rauher Stimme unvergleichlich vortrug. Doch nicht als Interpretin dieser sentimental-sozialen Lyrik wurde sie berühmt, sondern als »Königin des schlüpfrigen Genre«, die höchst gewagte Dinge mit der Air einer großen Dame sagte. Für ihr Auftreten bevorzugte sie ein einfaches Seidenkleid, dessen grüne Farbe gut zu ihrem roten Haar stand. Über die nackten Arme zog sie lange, bis zu den Schultern reichende Handschuhe aus schwarzem Leder. Wegen ihrer Blässe und Magerkeit nannten sie die Schriftsteller »ein lebendiges Todesplakat«. Ihr Kopf mit den Augen, die aus Leere und Schatten gemacht schienen, mit der eigenwilligen Nase und dem ausdrucksvollen Mund, der bald hart und zynisch, bald tragisch und zärtlich wirkte, saß auf einem langen Schwanenhals, den der Direktor von Sèvres in Porzellan verewigen wollte, was aber die junge Yvette ebenso ablehnte, wie die Bitte des berühmten englischen Malers Burne Jones, ihm doch Modell zu stehen. In ihrer äußeren Erscheinung und in ihrer Kunst war sie Ausdruck des Fin-de-siècle, das sich an Absinth und Dekadenzstimmungen berauschte und auf seine Laster stolz war.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC,
SELBSTKARIKATUR, FEDERZEICHNUNG

Yvette Guilbert wußte: »In einer tugendhaften Epoche wäre ich verloren gewesen. Was hätte ich angefangen ohne die lasterhaften Zeitgenossen!« Dem raffinierten Geschmack dieser Zeitgenossen genügte nicht mehr das animalische, gewissermaßen »gesunde« Laster, das einen Vitalitätsüberschuß voraussetzt. Ihr Eros war nicht der Sohn von Mars und Venus, war nicht der Siegergott, geboren unter Hellas Sonne, sondern »Eros Vanné« – »Der welke Eros«:

»Ich bin von einem Stelldichein
Im Ladenhintergrund die Frucht.
Ein Rennbahnschieber hat dort ein
Bleichsüchtiges Straßenkind besucht.
Sehr alt, trotz meiner zwanzig Jahr,
Verbraucht, blasiert, denn ich entstand
Auf abgeblühtem Rosenbett...
Der welke Eros bin ich genannt.«

Der Dichter dieses Chansons, der junge elegante Maurice Donnay, brachte eines Tages den Maler Toulouse-Lautrec zu Yvette Guilbert in die Wohnung. Bestürzt meldete der Diener: »Gnädiges Fräulein, Herr Donnay ist da... mit einem komischen kleinen Kerl.« »Ein komischer kleiner Kerl? Was heißt das?« »Ja, so ein kleiner Kerl... ein Kasperle.«

*

»Man denke sich den dicken Kopf eines ‚Guafron' vom Lyoner Kasperltheater auf dem Körper eines Zwerges. Ein riesiger dunkelhaariger Schädel, das Gesicht stark gerötet und schwarzbärtig, die Haut ölig fett, eine Nase groß für zwei Gesichter, und dazu ein Mund, der den Kopf von einer Backe zur andern zerschnitt und aussah wie eine klaffende Wunde. Die Schleimhaut der Lippen säumte violett rosa, plattgedrückt und schlaff die entsetzliche... obszöne Spalte des Mundes! Ich stehe stumm und sehe dann in Lautrecs Augen. Die sind schön, weit und leuchtend von Wärme und Glanz.« So schildert Yvette Guilbert in ihrem Erinnerungsbuch »Lied meines Lebens« das Äußere des Künstlers.

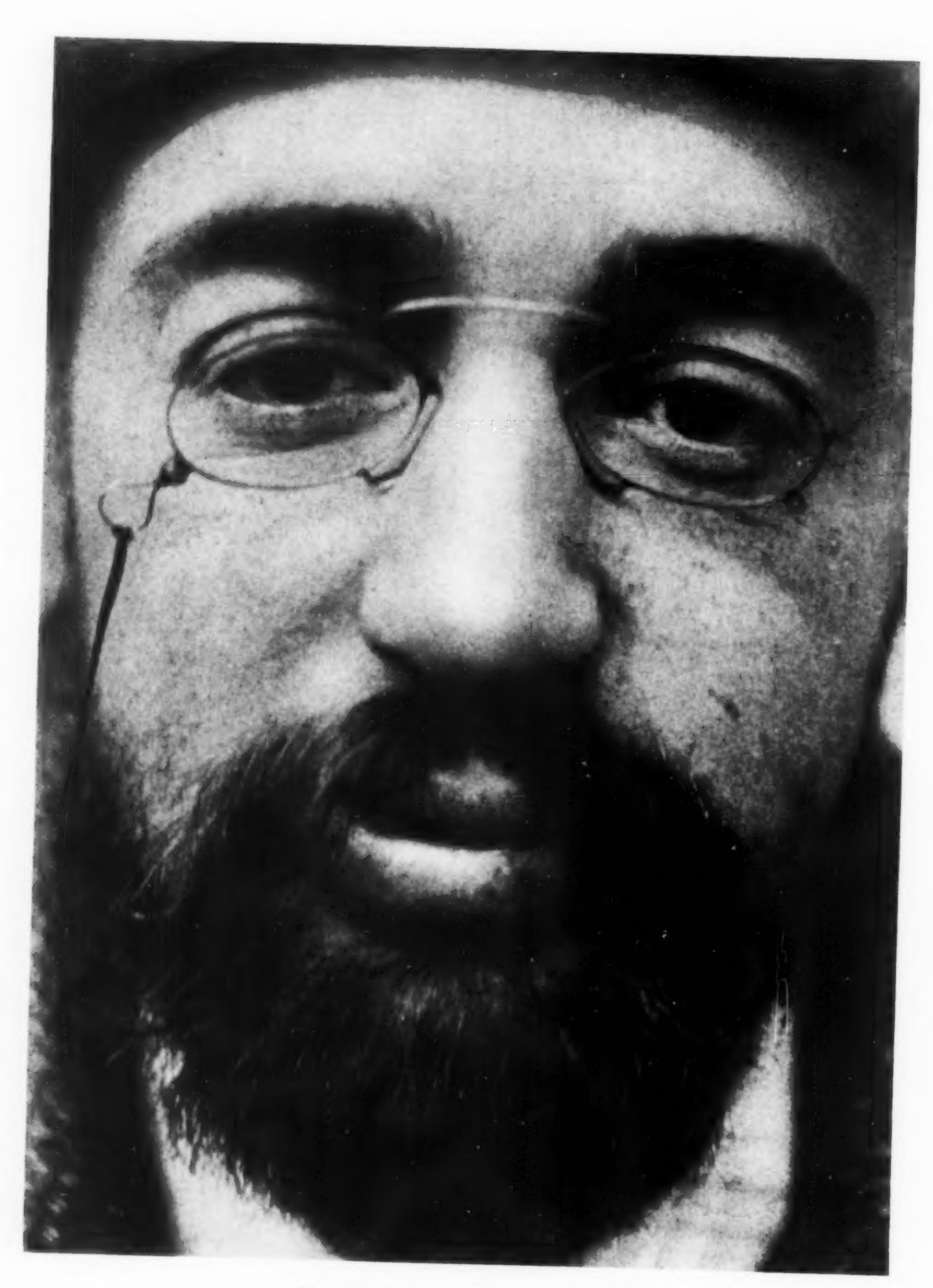
Henri Toulouse-Lautrec war ein zwerghafter Krüppel. In seinem dreizehnten Jahre hatte er ein Bein gebrochen. Als er nach Monaten, endlich vom Gips befreit, die ersten Schritte versuchte, brach er es abermals. Der zweite Beinbruch heilte nicht mehr ganz und machte ihn zum lebenslänglichen Krüppel. Seine Beine verkümmerten, und er wuchs nur mehr vom Gürtel aufwärts; seine Körpergröße erreichte knapp 1,35 m.

Sein Vater Alphonse Comte de Toulouse-Lautrec-Monfa, ein Abkömmling jener Grafen von Toulouse, die schon in den Kreuzzügen ruhmreich hervorgetreten waren, verachtete den verkrüppelten Sohn. Er selbst war ein großer Sportsmann, Reiten und Jagen erschienen ihm als die einzig würdige Beschäftigung für einen Grafen von Toulouse. Vor dem Unfall hatte er Henri ein Buch über die Falkenierkunst gewidmet mit den Worten: »Meinem Sohn, wenn er zwanzig Jahre sein wird, damit er sich im Leben zurechtfinde.«

Er nahm einfach nicht zur Kenntnis, daß er am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts und in einer demokratischen Republik lebte. Die Maßstäbe, die er an seine Umwelt legte, entstammten dem feudalen Mittelalter. Als er den Kunstschriftsteller Coquiot zum Duell forderte, hielt er sich an die mittelalterlichen Vorschriften:



Henri de Toulouse-Lautrec



Henri de Toulouse-Lautrec (Photo)

ihm, als Grafen, gebührte als Waffe eine Lanze und als Schutz ein Graben, während Coquiot als Mann aus dem Volke nur auf einen einfachen Stock Anspruch erheben konnte. Die bürgerlichen Konventionen verachtete er, und darin sollte es ihm sein Sohn gleichtun.

*

1883 wurde Henri Schüler bei dem Akademiker Bonnat, der seine Zeichnungen scheußlich fand. Dann besuchte er das Atelier Cormon, wo er mit van Gogh zusammentraf. Er befreundete sich mit dem Holländer und porträtierte ihn auch. Um 1890 begann er auf Stein zu zeichnen und erreichte in dieser Technik bald eine große Meisterschaft, die ihm in seinen Plakaten zugute kam.

Im Februar 1893 stellte er zum erstenmal eine größere Auswahl seiner Werke in der Kunsthandlung Goupil am Montmartre aus. Sein Vater besuchte die Ausstel-



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, AMAZONE



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC,
LA PASSAGÈRE

lung und ließ ihm sagen, er habe den Weg vollkommen verfehlt, er solle sich Detaille (einen zweitrangigen Modemaler) zum Muster nehmen. Und ein Onkel beschwor ihn, seinen Namen in Ehren zu halten, und seine Modelle anderswo als auf dem Montmartre zu wählen.

*

Montmartre war für Henri Toulouse-Lautrec, für den Menschen und Künstler, seine Welt geworden. Auf Bildern, Zeichnungen, Lithographien, Plakaten stellte er immer wieder die Vergnügungsstätten der Butte und ihre Gestalten dar, die Tänzer und Tänzerinnen, die Sängerinnen, Prostituierten und Zuhälter, die blasierten Zuschauer in Frack und Zylinder ... Von Frauen wie »La Goulue« oder Jane Avril gilt, was Diderot von der Marquise von Pompadour gesagt hatte: »Was wird von ihr übrig bleiben? Eine Handvoll Asche und ein Pastell von Latour«; nur muß man an Stelle von Latour den Namen Toulouse-Lautrec setzen. La Goulue und Jane Avril waren die Tanzsterne am nächtlichen Montmartre-Himmel. Für das Kostüm von La Goulue waren die schwarzen Seidenstrümpfe, die Jupons mit sechzig Metern Spitze, und das Höschen, dem ein Herz aufgestickt war, charakteristisch. Sie besaß einen spitzbübischen Geist, eine bemerkenswerte Genäschigkeit (daher ihr Name La Goulue – der Vielfraß) und eine völlige Ungeniertheit; sie duzte sogar den Prinzen von Wales. Ihr Partner war Valentin, für den Toulouse-Lautrec eine große Vorliebe hegte. Er fand ihn gentlemanlike. Valentin entstammte einer wohlhabenden Familie und ritt jeden Tag im Bois de Boulogne. Seine lange magere Gestalt erinnerte an den Münchner Komiker, der gleichfalls den Namen Valentin geführt hat.

Grundverschieden von der vulgären La Goulue war die intellektuelle, wohlerzogene und gebildete Tänzerin Jane Avril, die meist ein rotes Kleid und einen schwarzen Hut trug. Ihre angeborene Tanztollheit trieb sie allnächtlich in die zweifelhaften Vergnügungsstätten des Montmartre. Sowohl für La Goulue wie für Jane Avril hat Toulouse-Lautrec Plakate gezeichnet, die es mit den unsterblichen Schöpfungen der großen Kunst aufnehmen können.

Schon mit siebzehn Jahren schrieb Toulouse-Lautrec einem Freunde, dem er ein Bündel Zeichnungen schickte: »Ich habe versucht, das Wahre und nicht das Ideale auszudrücken.« Er ist ein Realist, aber von der Art Goyas, ein visionärer Realist. Der Spanier hatte unter eine seiner Radierungen, auf denen er die Greuel des Krieges darstellte, die Beteuerung geschrieben: »Ich habe es gesehen.« Toulouse-Lautrec gab einer Reihe von Lithographien den Titel: »Sah ich das wirklich?«

Wie Menzel, der andere große Zwerg der Kunstgeschichte, zeichnete er unaufhörlich. »Ich bin immer ein Bleistift gewesen, alle meine Tage«, sagte er. Ein anderer Ausspruch von ihm lautet: »Gestaltet was Euch erfüllt.«

Was ihn erfüllte, war die künstliche Welt des Pariser Nachtlebens, la vie factice, wie sie sich abspielte in den

Tanzlokalen, Cabarets, Bars und öffentlichen Häusern. Gegen die Natur hegte er wahren Abscheu, auf Reisen verhängte er die Fenster seines Coupés. Neben den Prostituierten, Tänzerinnen und Sportlern zählten Pferde und Hunde zu seinen Lieblingsmodellen. Die Pferde auf seinen Zirkusdarstellungen erinnerten Yvette Guilbert an »Rosse des Todes« und die Arena an einen tragischen Kreis, durch den der Wahnsinn die Spiele der Tiere und Menschen peitscht. –

Toulouse-Lautrec hatte sich nicht nur von einer Kaste losgesagt, sondern von jeder sozialen Ordnung und von allen Konventionen gesellschaftlicher Wohlanständigkeit. Er führte in der orgiastischen Zone des Montmartre das Leben eines outcast. Nacht für Nacht verbrachte er in zweideutigen Vergnügungsstätten, zeichnend, plaudernd, Absinth trinkend. Bei Morgendämmern trat er betrunken ins Freie und rief nach einem Fiaker; er nahm aber nicht einen xbeliebigen, sondern nur einen, der zu der Verkehrsgesellschaft »L'Urbaine« gehörte. Die Kutscher kannten ihn gut und wußten, was sie zu tun hatten. Sie fuhren in leichtem Trapp los irgendwohin und warteten bis ihr gnomenhafter Fahrgast, der sich auf den Kissen des Wagens ausgestreckt hatte, eingeschlafen war. Dann machten sie Halt an einer stillen Straßenecke. Toulouse-Lautrec brauchte das sanfte Wiegen des Fiakers, um Schlaf zu finden – im Bette fand er ihn nicht mehr.

Ausgeruht auf diese Weise, ging er an die tägliche Arbeit. Er war ein unermüdlich und gewissenhaft Schaffender. Vierzig Abende verbrachte er in dem Lokal, wo Yvette Guilbert auftrat, um jede ihrer Bewegungen und den Wechsel ihres Gesichtsausdruckes zu studieren und sich einzuprägen. Und ein Freund, Paul Leclerq, mußte ihm einen ganzen Monat Modell sitzen für ein Porträt.

Seit 1897 machten sich bei ihm die Folgen der chronischen Alkoholexcesse bemerkbar. Man gab ihm einen Wärter zur Seite, aber dieser, statt aufzupassen, zechte mit Lautrec.

Der alte Graf Toulouse-Lautrec meinte kalt, man solle seinen Sohn nach England schicken, dort stünde das Trinken hoch in Ehren. Im Februar 1899 nahm der Verfolgungswahn, unter dem Lautrec litt, so krasse Formen an, daß man ihn in eine Entziehungsanstalt überführen mußte. Nach einigen Monaten wurde er angeblich geheilt entlassen. Er kehrte zu seinem alten Leben zurück und griff wieder zu dem erbarmungslosen grünen Gift des Absinth. Menschen, die ihn näher kannten, wie der Maler Vuillard, vermuteten, daß sich Lautrec in selbstmörderischer Absicht dem Trunk ergab. Es wäre möglich, denn er trug schwer an dem Schicksal seiner Verkrüppelung und grotesken Häßlichkeit. Wie bitter klang es, wenn er sagte: »Ah, ich möchte auf dieser Erde die Frau sehen, die einen Geliebten hat, der häßlicher ist als ich.« Sein unerfüllbarer Wunschtraum war, als junger schlanker Offizier im Bois zu reiten …

Am 9. September 1901 starb er auf dem mittelalterlichen Schloß Malromé, erst siebenunddreißig Jahre alt.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC,
L'ANGLAIS AU MOULIN ROUGE (1892)



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, IDYLLE PRINCIÈRE



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, ARISTIDE BRUANT

ARISTIDE BRUANT

Auf La Roquette

Bei diesem Brief bebt mir der Leib
Im kalten Fieber,
Wenn du es liest, was ich hier schreib,
Ist es vorüber —
Seit Mitternacht schlaf ich nicht mehr
Mein klein' Toinette.
Ein dumpf Geräusch dringt zu mir her
Von La Roquette.

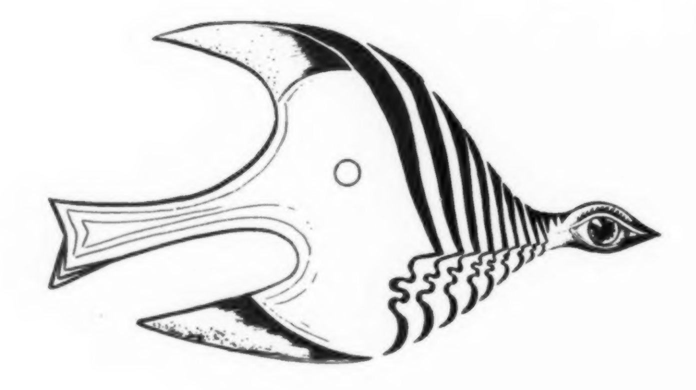
Mein Bittgesuch wies man zurück
Für mein Verbrechen;
Der Präsident will mein Genick
Nun einmal brechen.
Zu oft begnadigen geht nicht an —
Das ist's — ich wette —
Von Zeit zu Zeit muß einer 'ran
Auf La Roquette.

Die Nacht war lang. Herein zu mir
Scheint bleich der Morgen.
Bald sind die Herrn vor meiner Tür,
Die mich besorgen.
Gendarmen stehn in Reih und Glied
Rings um die Stätte,
Das Volk heult — ein Begräbnislied
Auf La Roquette.

Das rührt mich nicht — ich bin kein Tropf!
— Nur daß der Kragen
Vom Hemde muß, eh' sie den Kopf
Vom Hals mir schlagen!
Die Schere hat nicht viel Gefühl
Bei der Toilette,
Und früh am Morgen ist es kühl
Auf La Roquette.

Mit festen Schritten will ich gehn
Zur Guillotine,
Und keiner soll mich wanken sehn
Vor der Maschine!
Verdammt! wenn mir der Nacken zuckt,
Steckt er im Brette,
Bevor ich in den Sack gespuckt
Auf La Roquette.

Deutsch von Albert Langen



EDGAR JENÉ
Aus der Ausstellung: Surrealistische Malerei in Europa
im Saarland-Museum, Saarbrücken



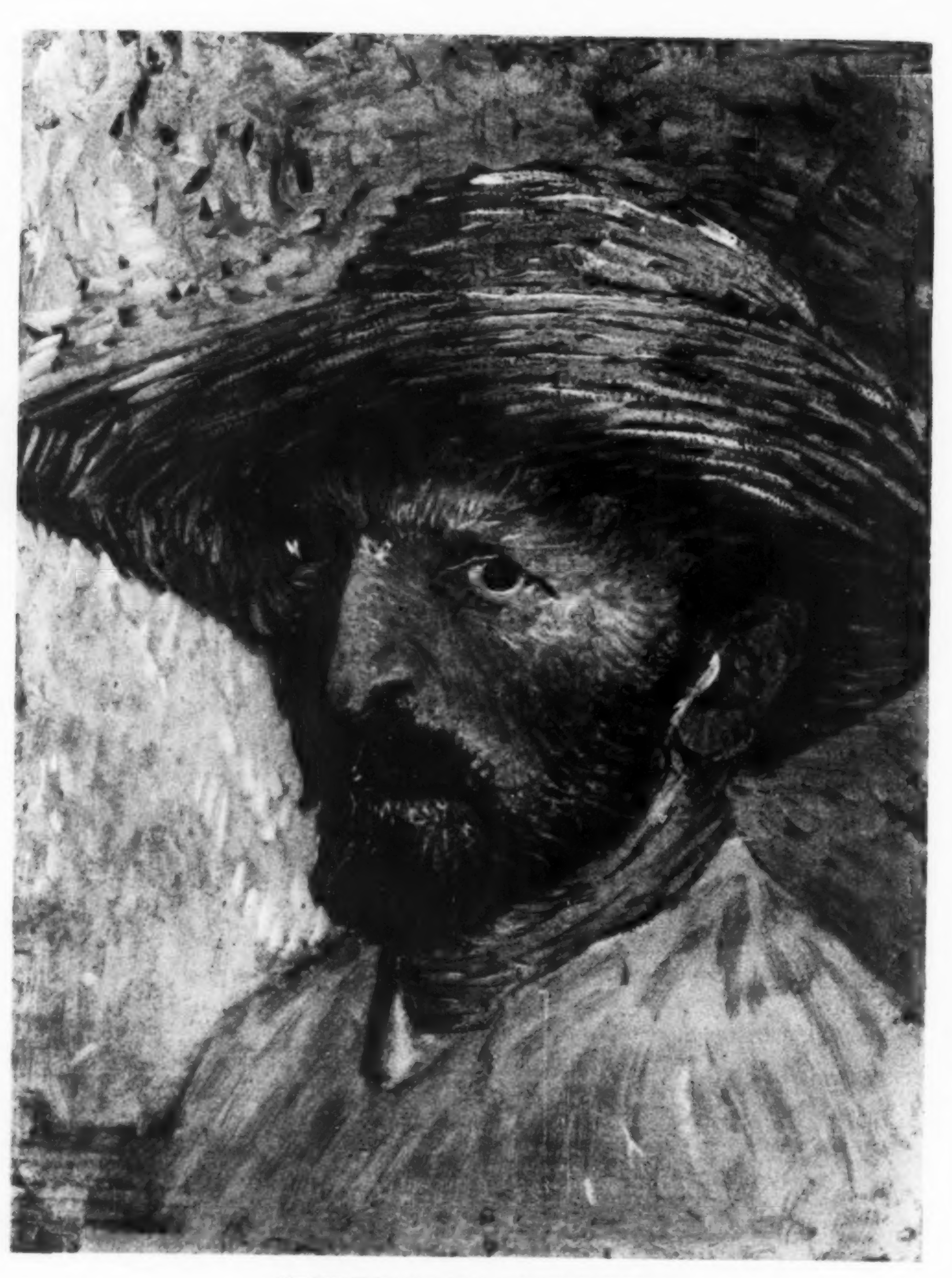
PAUL GAUGUIN, SELBSTBILDNIS



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, SELBSTKARIKATUR AN DER STAFFELEI



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, SELBSTKARIKATUR MIT AKTZEICHNUNG



VINCENT VAN GOGH, SELBSTBILDNIS

PAUL STRECKER

EDOUARD VUILLARD

Vuillard ist einer der bekannten und gleichzeitig einer der ungekannten, fast möchte man sagen geheimnisvollen französischen Maler. Sein Werk war von jeher zahlreichen Mißverständnissen ausgesetzt. Bei Vuillard deckt das Handgreifliche das Eigentliche. Die einen sahen in ihm das bürgerliche, die anderen das fortschrittliche Element. Um ihn richtig zu beurteilen, muß man die entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen seines Werdeganges wissen, wozu guter Wille und auch etwas Kenntnis vonnöten sind. Belastend für die Beurteilung Vuillards sind seine späten offiziellen Porträts. Man kann ihm in diesen mit gewisser Berechtigung Äußerlichkeit und selbst Plattheit vorwerfen, nicht statthaft aber ist es, gleichzeitig den Bann auf sein ganzes Werk auszudehnen, wie es die Superklugen und Ästheten taten.

Vuillard hatte nicht das Format seines Freundes und Weggenossen Bonnard, den man stets gegen ihn ausspielte, und der gleich ihm als Schüler Gauguins anzusehen ist. Gauguin lehrte seinen Schülern ein von ihm erdachtes Prinzip der Gleichgewichtigkeit. Ein Bild sollte eine Fläche sein, über welche die Farben nach einer ganz bestimmten Ordnung verteilt werden. Er haßte den Realismus in der Malerei, für ihn gleichbedeutend mit starrem Akademikertum und sklavischer Hingabe an den Gegenstand.

Gauguins Lehren nahm Vuillard in seinen empfänglichsten Jahren auf. Die Japaner, denen Vuillard ebenfalls verpflichtet ist, gaben ihm Anregungen für seine farbigen Lithographien (jenen besonders anziehenden Teil seines Schaffens), verhalfen ihm zu jener reizvollen Manier des Aussparens und Füllen der Fläche nach dekorativen Gesichtspunkten. Er erreichte so den bestehenden Kontrast zwischen lockerer Strichführung und kompakter, starkfarbiger Materie (vgl. den Umschlag dieses Heftes), ein Wechselspiel, das der Kubismus auf eigne Rechnung übernahm, und von dessen schmeichelhaftem Oberflächenreiz ungezählte Maler bis heute leben.

Edouard Vuillard erprobte die neue Manier, die etwa die Mitte zwischen Technik und Anschauung hielt, mit Ölfarben auf grauem Karton. Gleich den Japanern verwandelte er Gesichter und Figuren in Arabesken, setzte sie den einfachen Gegenständen des täglichen Gebrauchs gleich. Eine Küchenschürze, die Kacheln des Fußbodens, die Schichtungen im Weißzeugschrank, der Türgriff, die Petroleumlampe wurden bei solchen Interpretationen zu Objekten von ungeahnter Kostbarkeit, zu Symbolen, gleichwertig menschlicher Gestalt.

»Intimisten« nannte man die Maler solcher Richtung, manchmal mit einer gewissen Verächtlichkeit, da es in den neunziger Jahren noch kein Gemeinplatz war, die malerische Erscheinung des bescheidenen Gegenstandes dem preziösen Reiz des teuren Bibelots gleichzustellen. Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Sérusier, Ranson gründeten damals die Gruppe der »Nabis«. Als Führer der Gruppe – Gauguin war bereits in Tahiti – galt Sérusier, als Geist und Theoretiker bedeutender denn als Maler. Von einem gemeinsamen Ideal ausgehend entfernten sich alle diese Maler im Laufe von etwa zehn Jahren voneinander.

Den Prinzipien des Symbolismus blieb Vuillard lange treu. Am reinsten verwirklichte er seine Absichten vermittels einer Leimfarbentechnik in Stilleben und Interieur bescheidenen Formats; die matte Oberfläche eignete sich besonders für die Wiedergabe der von ihm erstrebten Stimmungen. Etwa um neunzehnhundert suchte Vuillard den engen Umkreis seiner Möglichkeiten zu erweitern. Er befaßte sich mit großen Dekorationen, malte Wandbilder, die bis heute beispielhaft geblieben sind in ihrer räumlichen Haltung, in der einsichtigen Vereinfachung der Form und ihrer Nutzbarmachung der expressiven und plastischen Werte. Vuillard verstand wie kein anderer in jener Zeit die Forderungen, welche die Wand stellte. Kleine, anspruchslose Szenen aus Pariser Stadtgärten und Straßen, Blicke auf verträumte Innenräume und stille Winkel übersetzte er ins Große, ohne die Substanz des Darzustellenden zu verdünnen. Er wußte das Thema adäquat zu steigern, behielt aber seine kleinmeisterlichen Qualitäten bei. (Vergleiche den Umschlag dieses Heftes.)

Leider gab er mit fortschreitendem Alter den herben Stil seiner frühen und mittleren Zeit auf und bemühte sich um größere Naturnähe. Er verließ die kühnen Stilisierungen, die seine älteren Arbeiten so faszinierend machten und begab sich in den Bereich eines gefährlichen Konformismus.

Der Ehrgeiz, lebensgroße Porträtaufträge auszuführen, zwang ihn zu zahllosen Sitzungen, die seiner Natur nicht entsprachen und wobei seine eigentliche Stärke, die Improvisation, verloren ging. (Bildnisse wie jenes berühmte der Dichterin Anna de Noailles, zu dem er ungezählte Vorstudien machte, gehören zu seinen schwächsten Arbeiten.)

Er ist einer der seltenen modernen Maler, dessen Bilder über das Entwicklungsgeschichtliche hinaus hohen dokumentarischen Wert besitzen. Spätere Kulturforscher, die sich über den Zeitraum zwischen 1890 und 1939 unterrichten wollen, werden in seinen Bildern nicht nur die Moden von Kleidung und Mobilar treu verewigt finden, sondern daneben vor allem die gesellschaftliche Atmosphäre jener Tage, die Erscheinungsformen des täglichen Lebens, die soziale Struktur einer Epoche.

Noch kennt man nicht den ganzen Umfang seines Werkes. In seinem Nachlaß (er starb zweiundsiebzigjährig im Juni 1940) befinden sich – posthumes Geschenk – jene kleinen, erstaunlichen Improvisationen, die er für sich ganz allein machte, wenn er aus geselligem Kreis des Nachts in die Einsamkeit seiner Werkstatt heimkehrte.

Edouard Vuillard war als Mensch die Bescheidenheit selbst. Er ist, ohne es zu wollen, ein Führer der jüngeren Generation geworden. Sein Werk, dessen Ausmaße erst langsam aus dem Dunkel aufsteigen, ist voll erregender Enthüllungen und Offenbarungen.



EDOUARD VUILLARD, LES TUILERIES

HUGO TROENDLE

PAUL SERUSIER UND DIE SCHULE VON PONT AVEN

Ich lernte den Maler Paul Sérusier im Jahre 1907 in München durch den mir befreundeten Benediktinermönch und Maler Pater Willibald Verkade, einen Schüler von Paul Gauguin, kennen. Sérusier lebte und arbeitete in Chateauneuf-du-Faon, einem kleinen Städtchen in der Bretagne, wo er ein Landhaus besaß. Im Winter verbrachte er einige Monate jeweils in Paris, meistens ziemlich tatenlos. Verkade bat nun Sérusier, den Winter anstatt in Paris in München zu verleben, und ich mietete ihm daselbst in der Kaulbachstraße ein Atelier.

Diese Einladung von uns war nicht ohne Selbstsucht, hofften wir doch von Sérusier, dem großen Klassiker und Anreger der Schule von Pont-Aven, allerhand zu lernen. — Sérusier kam an, ein mehr als schlicht aussehender und einfach gekleideter Mann. Er sah aus wie ein bretonischer Schafhirte, mittelgroß, langes braunrötliches Haar, einen rötlichen Bart, er trug einen Radmantel, lehmfarben und eine ebensolche Pelzmütze. Sein Gesicht war von kindlicher Gutherzigkeit und unendlich sympathisch, die Nase leicht gebogen, gutmütige, sehr lebendige blasse Augen, die gesunde Gesichtsfarbe des bretonischen Landmanns. — Er war damals Ende der Vierzig, Odilon Redon hat eine schöne Porträtlithographie nach ihm gezeichnet.

Verkade und ich hatten aus Gaudi in seinem Atelier ein Stilleben à la Cézanne aufgestellt: einen irdenen Krug, eine Serviette, einige Äpfel und Gemüse. Sérusier setzte sich zu unserer Belustigung gleich am ersten Tag davor und begann es zu malen. Er malte es ganz ausgezeichnet, und wir lernten an diesem von uns aufgestellten Objekt sogleich seine Theorien der Harmonie, der Demiteinte, der kalten und warmen Farben und seine Kompositionsweise kennen. — Diese Malerei war damals weit weg von dem damals in München üblichen Naturalismus, und es kamen viele junge suchende Künstler, um das Opus zu sehen und davon zu lernen.

Verkade klärte mich über die große Bedeutung von Sérusier als direkten Schüler von Gauguin, Vermittler seiner Anschauungsweise und sozusagen als lebendigem Vermächtnis dieses Meisters auf. Ich wurde vom ersten Tag an Schüler von Sérusier, und war mehrere Jahre bei ihm, in München, in der Bretagne und in Paris.

Sérusier erzählte mir oft mit leuchtenden Augen, wie er als junger akademischer Maler in die Bretagne gefahren, dort in einem Gasthaus ganz zufällig die Bekanntschaft Gauguins machte, seine damals ganz neuen revolutionären Werke sah, sich daran begeisterte und sein Schüler wurde. Gauguin ließ seinen neuen Schüler ein kleines Bild von der Natur malen unter seiner direkten Anleitung: Für das Grün der Bäume und der Wiesen nehme das schönste Grün, was du auf deiner Palette findest, ebenso für den Himmel ein leuchtendes Blau. Auf dieser starkfarbigen, aber schon harmonischen Anlage beginne dann zu malen und die Töne abzustufen. Das waren die Worte des Meisters an seinen Schüler.

Dieses kleine Bildchen brachte Sérusier im Herbst mit nach Paris zu seinen Kameraden ins Atelier der Academie Julian, wo es von diesen sehr bestaunt wurde und eine große Revolution hervorrief.

Die ganz neuartige Naturauffassung und Malart desselben und die begeisternden Erklärungen Sérusiers veranlaßten Maurice Denis, Pierre Bonnard, Vuillard, Roussel und andere junge Maler, die Akademie zu verlassen und selbst in dieser neuen Art zu arbeiten.

Sérusier wurde der Mittelpunkt dieses revolutionären Kreises, der sich von Zeit zu Zeit versammelte und dessen Mitglieder sich die »Nabis« (die Propheten — nach dem alten Testament) nannten.

Der Kreis der »Nabis« ist die Gauguinnachfolge in Paris. Des Meisters direkte Schüler in Pont-Aven waren Sérusier, Bernard, Filiger, Naufra, Seguin, Schuffenecker, Ballin u. a. Diese direkte Schule von Pont-Aven zerfiel nach dem Weggang des Meisters, während die »Nabis«, die die Tradition Gauguins nur über Sérusier bekamen,

zusammenhielten, sich entwickelten, zusammen ausstellten und unter dem Namen »Ecole Symboliste« in weiteren Kreisen bekannt wurden.

Das kleine Bildchen, das Sérusier unter Gauguins Leitung malte, bewahrte Maurice Denis auf. Es hing an der Wand seines Ateliers neben den Studien und Skizzen von Künstlern, die der für die Tradition besorgte kluge Meister zusammentrug. Dort zeigte er es mit der ausführlichen Erzählung seiner Entstehung.

So wurde Sérusier das Haupt einer Schule »Ecole Symboliste«, deren Bedeutung für die moderne Malerei ganz Europas noch zu wenig bekannt und deren Zusammenwirken und Entstehen noch auf eine gründliche historische Darstellung wartet.

Die Nabis oder Ecole symboliste hielt eine kurze, aber erfolgreiche Epoche zusammen, bis dann ihre bedeutenden Mitglieder sich zu außerordentlichen Persönlichkeiten entwickelten, und Maler wie Bonnard, Denis, Roussel, Vuillard, aus dem engen Rahmen der Schule hinauswachsend, sich europäische Geltung erwarben. Neben seiner reichen Tätigkeit als Chef und Anreger der Schule hat Sérusier sich langsam und folgerichtig zu einem ausgezeichneten und selbständigen Maler entwickelt.

Zuerst sehr in den Bahnen Gauguins, bekommen seine Werke immer mehr ein persönliches Gesicht, und man kann sagen: seit etwa 1908 hat er seine eigene Weise und Anschauung gefunden, hervorgerufen aus einer von der Gauguins sehr verschiedenen Phantasiewelt.

Geboren in Paris, kam Sérusier in die Bretagne. Dort siedelte er sich an, und bald überkam ihn eine fanatische Liebe zu diesem Land. Seine ernste weite Meerlandschaft, seine herbe Eigenart, seine stille Größe, seine alte Kultur und sein noch erhaltenes ursprüngliches Volkstum bezauberten ihn und gaben ihm, dem Kultivierten, die Verbindung mit dem primitiven Einfachen. Selbst eine einfältige und stille Natur, fand er dort den ihm nötigen Widerklang seines Wesens. Die Bretagne wurde sein eigentliches Heimatland, in dem er geistig seine inneren Gesichte fand. Dort hatte ich das Glück, oft mit ihm herumzuwandern zwischen steilen Felsen, alles in wunderbaren Farben, düster-schwer und wohlklingend, wie man sie in seinen letzten ausgereiften Werken findet.

Sérusier ist eine mehr zur dekorativen Malerei hinneigende Begabung, ein Freskant, der leider nur wenige große Aufgaben fand, gehemmt durch seine schüchterne und stille Lebensart.

Zuerst schuf er mehrere Landschaften und Stilleben von edlem Stil nach der Natur in der Art Gauguins. Dann malte er bis zu seinem Ende hauptsächlich frei erfundene kompositorische Schöpfungen in mittlerem und kleinem Format, oft aber auch große Dekorationen auf Leinwand in Ermangelung von Wandflächen, alles figurale Werke.

Die Themen sind dem bäuerlichen Landleben seiner geliebten Bretagne, der antiken Fabelwelt, alten Legenden und sogar deutschen Märchen entnommen, denn er liebte und kannte die Märchen der Gebrüder Grimm. Sérusier ist eine Art von Romantiker, aber er wird nie literarisch, stets ist die farbige und kompositorische Gestaltung das Grundelement seiner Werke. Oft berührt er sich in seinen Erfindungen mit Odilon Redon, den er sehr bewunderte. Wirtschaftlich unabhängig, stellte Sérusier wenig aus. 1909 hatte er seine erste Collektive in der Galerie Ornet in Paris, und erst nach seinem Tode hat man vor wenigen Jahren eine große Ausstellung in der Galerie Joly gemacht und ihm so den ihm gebührenden Platz in der neuen französischen Kunstentwicklung angewiesen.

Sérusier kannte und liebte Deutschland, er las ganz gut das Deutsche, das Sprechen fiel ihm schwer. Er hatte später als Lehrer an der Akademie Pausen zahlreiche deutsche Schüler. Von jüngeren bekannt gewordenen französischen Malern sind Roger de la Fresneye, Paul Vera, Souverbie und Pierre Clairin seinen Anregungen und Anweisungen gefolgt.

Auf seiner Reise nach Deutschland 1907 war er einige Tage in Karlsruhe, wo er durch den Landschafter Ludwig Dill bei Hans Thoma eingeführt wurde, dem er äußerlich sehr ähnlich sah, worüber beide trotz Unkenntnis der gegenseitigen Sprache lachen mußten. In Stuttgart war er längere Zeit im Verkehr mit dem bedeutenden Maler, Theoretiker und Kunsterzieher Adolf Hölzel. In vielen Aussprachen mit diesem über seine Farbtheorien hat Sérusier Adolf Hölzel und seine Schule entscheidend angeregt und beeinflußt.

Die Stuttgarter Galerie besaß ein sehr schönes Werk von Sérusier und ich gab eines dem Museum in Ulm.

Öfters besuchte er seinen alten Freund Willibald Verkade in Beuron im Donautal, in dessen literarischen Werken

er mehrfach ausführlich geschildert wird. Maurice Denis hat kurz vor seinem Tode ein ganz wundervolles Werk mit zahlreichen Abbildungen über seinen alten Kameraden veröffentlicht, und darin kommt auch Sérusier selbst zu Worte durch Einfügung seiner kleinen Schriften »ABC de la Peinture« und die farbige Wiedergabe seines Farbenkreises, ausführliche Beschreibung desselben und seiner Theorien von Denis. Maurice Denis hat in diesem Buch seinem alten Freunde und Malerkameraden ein herrliches Denkmal geschaffen und die Darstellung seiner merkwürdigen und eigenartigen und überaus seltenen Persönlichkeit der Nachwelt erhalten.



PAUL SERUSIER, SPINNERIN MIT ANEMONEN
Musée d'Art moderne, Paris (Cliché Archives photographiques)

REMIGIUS NETZER

EIN NACHMITTAG BEI BERTHE MORISOT

Von der 1841 in Bourges geborenen Berthe Morisot, die durch ihre Heirat mit Eugène Manet die Schwägerin ihres berühmten Lehrers Edouard Manet wurde, wird berichtet, daß sie eine sorgenfreie Jugend verlebte und zeitlebens keine materiellen Nöte litt. Nachdem sie ihre Schwester Ednie im privaten Zeichen- und Malunterricht bald überflügelt hatte, studierte sie bei Corot, dessen einfache Regel »Confiance et conscience« auch ihr Künstlerleben erfüllen sollte. Durch Manet, der sie 1865 beim Kopieren im Louvre kennen lernte, kommt dann in ihre Malerei der lockere, »impressionistische« Strich, den sie mit so weiblich-einfühlender Anmut zieht. Konsequent ist sie schon 1874 mit Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne und anderen in der Skandal-Ausstellung bei dem Photographen Nadar vertreten, beim Start der Impressionisten. Und zu diesen gehört sie auch immer als Malerin (obwohl sie schon vorher ausstellte), lebt in deren Gesellschaft und teilt ihre Kämpfe.

In den achtziger Jahren und anfangs der neunziger Jahre empfing Madame Eugène Manet in ihrem Haus in der rue de Villejust sehr bedeutende Freunde, Maler und Dichter. Die Scheue und Unzugängliche pflegte, bevor jemand kam, ihre Malsachen zu verstecken. Dem Gast fielen ihre dunklen Augen auf, von denen Paul Valéry sagt (in seinem Aufsatz »Tante Berthe«; Valéry heiratete 1900 eine Nichte von Berthe Morisot): sie wären von so mächtiger Dunkelheit gewesen, »daß Manet in mehreren Bildnissen, die er von ihr gemalt hat, in der Absicht ihre ganze unaufklärbare und magnetische Kraft festzuhalten, sie schwarz gemalt hat, statt grünlich . . .« Mit diesem Blick sieht man sie auf Manets »Balkon« von 1869, wo sie in schwermütiger Vornehmheit vorn am Geländer lehnt. Selbst mit solchen Meisterwerken konnte sich Manet damals noch nicht durchsetzen. Erst nach seinem Tod 1883 begann sich sein Ruhm weiter auszubreiten, daß Régnier von Berthe Morisot sagt: »Den großen Namen tragend, den die Kunst beklagte.« Wie schwer oft der Kampf um Erfolg und Anerkennung ihres Meisters gewesen war, daran mahnte auch noch ein großes Bild »Le Linge«, das in ihrem Empire-Zimmer hing und das 1876 vom Salon zurückgewiesen worden war.

In diesem Jahr hatte Manet auch ein kleines Portrait des Dichters Stéphane Mallarmé gemalt, den er durch seine Schwägerin kennengelernt hatte. Mallarmé erschien auch regelmäßig bei Madame Eugène Manet. Sein Verhältnis zu den impressionistischen Malern war ein sehr nahes. Wenn er auch kein »impressionistischer Dichter« war, wie Hugo ihn genannt hatte, so hatte er doch in seinem tiefen Verständnis für seine Malerfreunde wesentliche Verbindungen zwischen seinem und ihrem Schaffen entdeckt. Auch aus seinem langen Vorwort zum Katalog für die Nachlaßausstellung Berthe Morisots bei Durand-Ruel, ein Jahr nach ihrem Tod, 1896, spricht dieses Verstehen. Und besteht nicht eine geheime Verwandtschaft zwischen der Dichtung der »weißen Wasserrose« und den schimmernd gemalten »Nymphéas« Claude Monets aus der Orangerie der Tuilerien? Fast scheint dort der Symbolismus zur flüchtig-zarten Impression zu werden und hier die Impression zum symbolistischen Poem. Mit Monet, der ihm auch ein Bild schenkte, war Mallarmé in Freundschaft verbunden. Manchmal schrieb Mallarmé einen Gelegenheitsvers auf einen Briefumschlag, etwa:

An Herrn Monet, den Winters nie
Noch Sommers sein Genie verläßt,
Er wohnt und malt in Giverny,
Ganz nah bei Vernon, Richtung West.

Das war der einfallsreich-galante Plauderer Mallarmé, der die schweigsame Hausherrin in der rue de Villejust so charmant unterhielt.



PAUL SERUSIER, PORTRAIT DE FEMME



PAUL SERUSIER, DER TEPPICH, PETIT PALAIS, PARIS
Cliché Archives Photographiques



PAUL SERUSIER, FELSEN VON HUELGOAT IN DER BRETAGNE
Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart



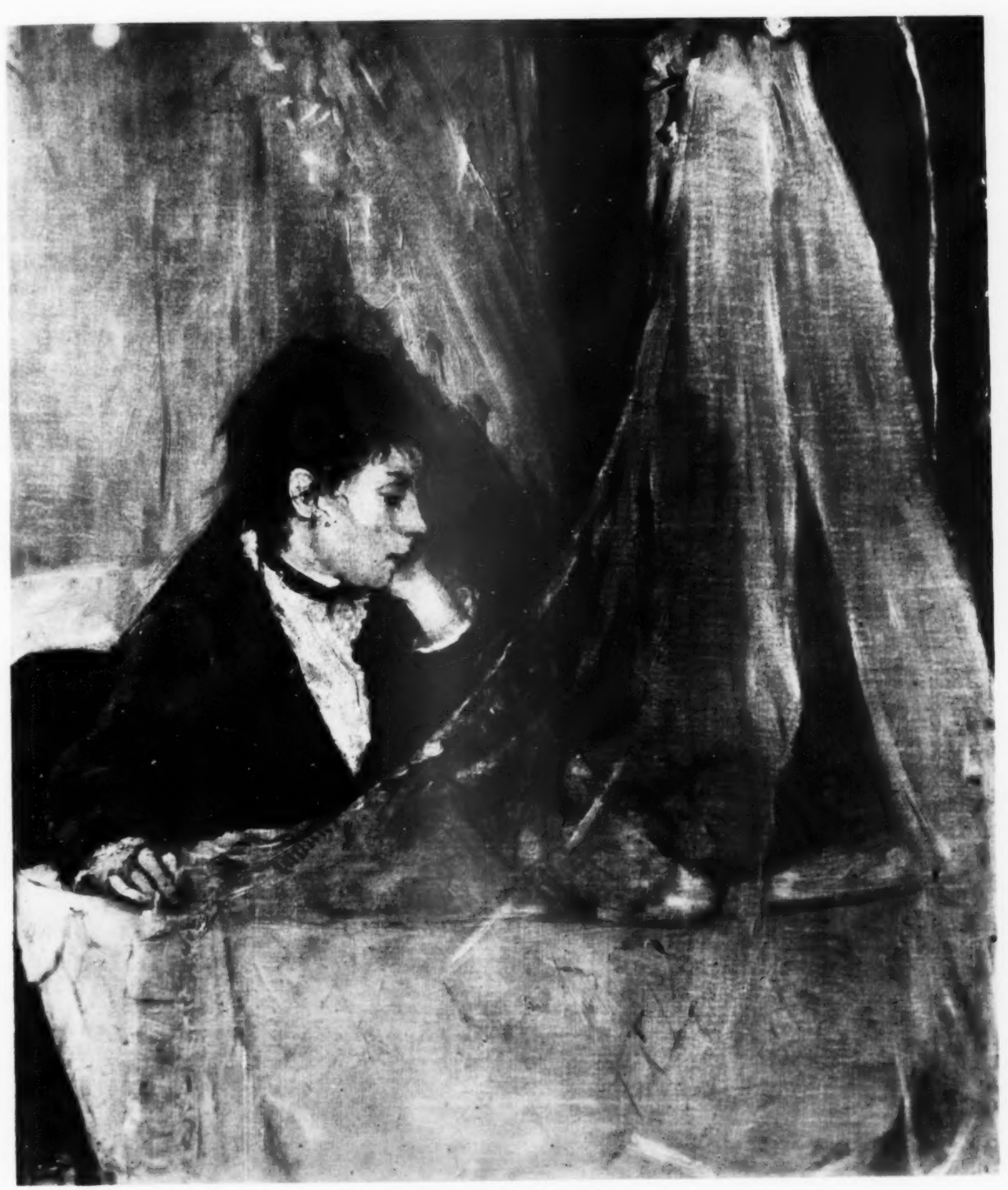
GUSTAV KLIMT, DIE JURISPRUDENZ
Deckengemälde für den Festsaal der Universität Wien
Foto: Nationalbibliothek Wien



EDOUARD MANET, PORTRAIT MALLARMÉ
Cliché Archives Photographiques



EDOUARD MANET, PORTRAIT DE BERTHE MORISOT
Cliché Archives Photographiques



BERTHE MORISOT, DIE WIEGE
Cliché Archives Photographiques



EDOUARD MANET, DER BALKON

Ein anderer Freund von Berthe Morisot, Auguste Renoir, bekannte, daß wenn er auch nicht viel von dem begreife, was Mallarmé schreiben würde, so wäre es ihm doch immer ein Genuß, ihm zuzuhören. — Über den »nervösen« Renoir erzählt Georges Rivière, wie er eiligen Schritts und mit zerstreuter Miene ins Café kam und sich nur selten ins Gespräch mischte, mit seiner Phantasie immer woanders weilend, und die kaum angezündete Zigarette immer wieder ausgehen ließ... Renoir hatte damals gerade eine mehrjährige Schaffenskrise, die etwa beim Tode Manets begonnen hatte, überwunden und strebte nun seiner höchsten Meisterschaft entgegen. Auch auf Berthe Morisots Bildern tritt nun der Manet-Einfluß mehr zurück, zugunsten von dem Renoirs. Ein Jahr vor ihrem Tod malte er sie noch einmal, die ihm gleichaltrige Meisterin, in weiß gewelltem Haar in vornehm zurückgelehnter Haltung und ihre dunkelhaarige Tochter Julie. — Die schwere rheumatische Krankheit, die Renoir befiel und die seine Fingergelenke und seine Beine steif machte, so daß er später im Rollstuhl mit zwischen die starren Finger geschobenem Pinsel malen mußte, sollte nicht mehr lange ausbleiben.

Langsam und zäh hatte sich der Impressionismus durchgesetzt. Einen ersten Strahl der Anerkennung erlebte Berthe Morisot noch, als 1894 auf Mallarmés Vermittlung ein Bild von ihr ins Louvre kam. Mit ihrem Ableben beginnt der große Ruhmeszug der einst Verlachten durch die ganze Welt. Die Preise der Bilder, die 1874 noch für 50—150 Francs verkauft wurden, begannen bis auf das Dreihundertfache und höher zu klettern. Der »sarkastische« Degas hatte recht: »Man füsiliert uns, — dann raubt man uns aus!«



EDUARD MUNCH, MUTTER UND KIND (ZEICHNUNG)

HENRI DE RÉGNIER

Berthe Morisot

(Madame Eugène Manet)

Am Sonntag holte mich bisweilen Mallarmé,
Nicht weit vom Bois, zum Essen zu Madame Manet.
Man ließ die große Straße, wo die Menge lief.
Es war im Sommer, und die Sonne stand schon tief,
Und als wir dann das hohe Atelier betraten,
Still, vornehm und die Möbel streng und wohlgeraten,
Empire, die Kanapees, der Stühle helle Glätten
Mit Sphinxen längs am Arm der Sessel mit Palmetten, -
Fühlte man Schüchternheit, Verlegenheit beinah,
Wenn Berthe Morisot gerad auf einen sah.
Wie solchen Sonntags, einst, so seh ich jetzt sie wieder:
Mund bitter, schwarzer Blick, weiß wellten Locken nieder,
Da hoch und feierlich in stillem Stolz sie ragte,
Den großen Namen tragend, den die Kunst beklagte
Und der hoch über ihrem Frauenwerk geschwebt,
Werk, das stets rein und brennend-wahr im Stillen lebt ...
Außer Julie, der Tochter, Freunde noch ein paar,
Ein kleiner Kreis, der jede Woche um sie war:
Manchmal Renoir nervös und Degas sehr sarkastisch.
Ich sehe Mallarmé, galant, im Geist elastisch
Voll Ironie und Einfall stets ihr Antwort geben.
Ich schwieg. Und als wir später dann in Gruppen eben
Zum Mahl zum schön gedeckten Tisch hingingen, wo
Mit ihrer Tochter schon Madame Morisot
Vorausgegangen, hörte man das leise Krachen,
Das am Parkett die eingezognen Krallen machen
Und gleiten durch der offnen Flügeltüre Mitt'
Des Windhundes Laërtes leichten, griffgen Schritt.

Übertragung von Remigius Netzer

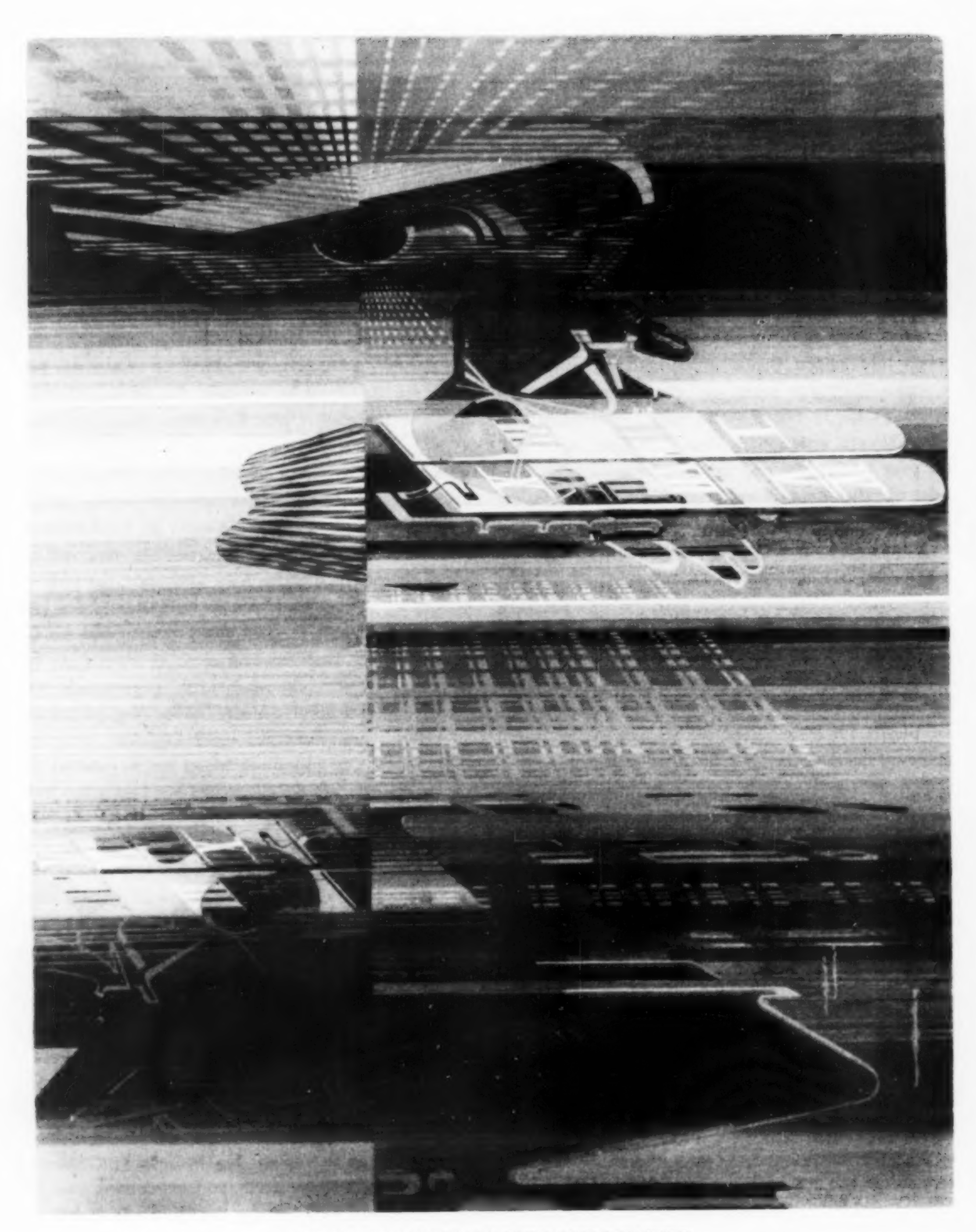
PAUL FECHTER

ZU NEUEN BILDERN VON J. MOLZAHN

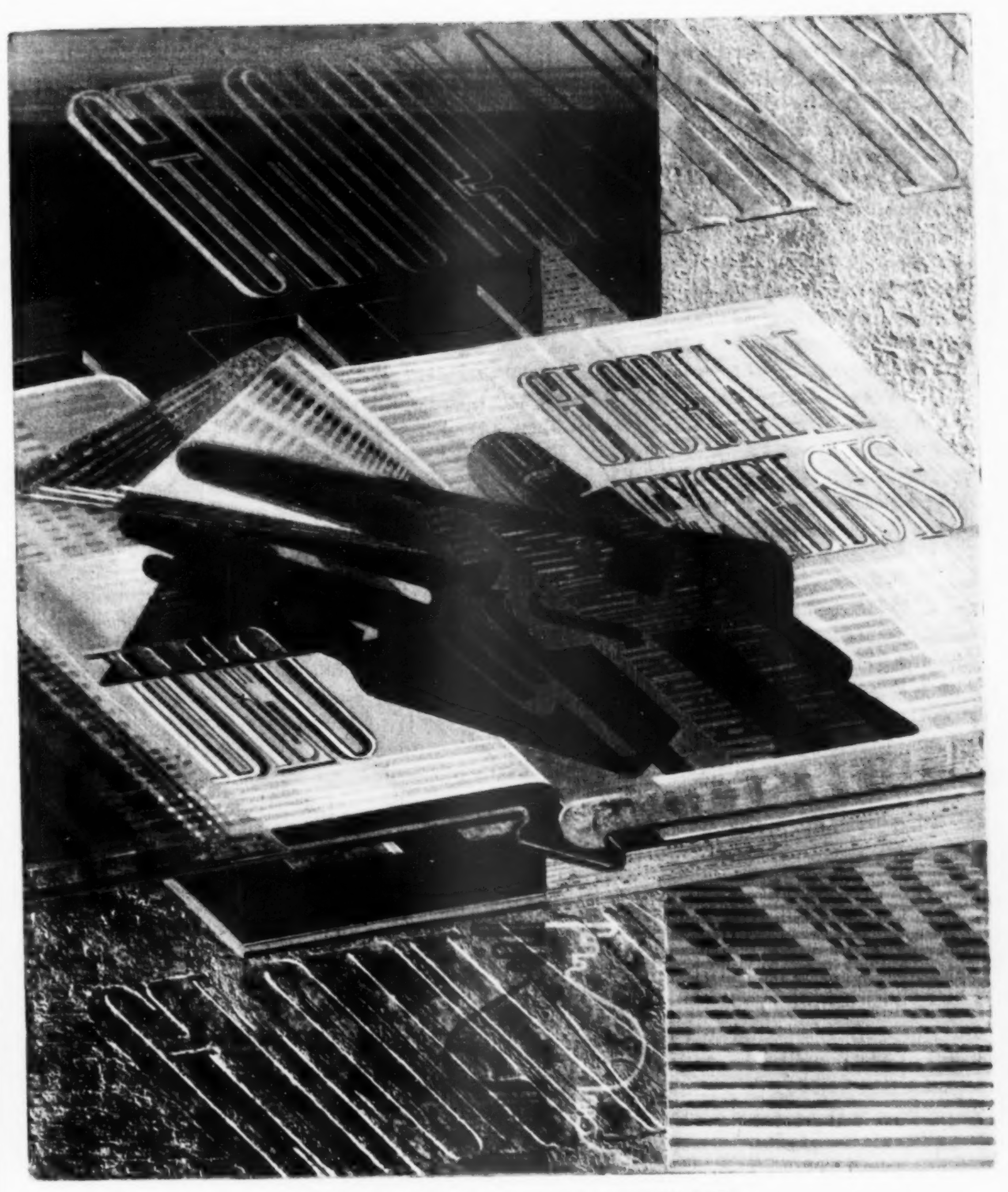
Der Maler Johannes Molzahn, von 1923 bis 1928 Lehrer an der Magdeburger Kunstgewerbeschule, von 1928 bis zur Schließung der Anstalt als Professor an der Breslauer Akademie tätig, hat im Jahre 1938 Deutschland verlassen, weil er für seine Arbeit und somit für sein Leben hier keinen Boden mehr fand. Er ging nach Amerika, übernahm zuerst ein Lehramt an der Universität in Seattle im Staate Washington und siedelte dann nach Chikago, später nach New York über, wo er seit ein paar Jahren lebt und arbeitet. Er ist dort in aller Stille zu Erkenntnissen und Ergebnissen gekommen, die weit über das Persönliche hinaus für die Gesamtentwicklung einer wirklich modernen und nicht nur längst Erledigtes angestrengt immer wieder variierenden Malerei von so wesentlicher Bedeutung sind, daß es notwendig wird, diese Ergebnisse auch in Europa möglichst weithin sichtbar und wirksam zu machen.

Molzahn, 1892 in Duisburg geboren, gehört zu der zweiten expressionistischen Generation, die im Bewußtwerden bereits auf die Anfänge der abstrakten Kunst und damit auf die Aufgabe stieß, das alte Problem von Form und Gegenstand endlich einmal zu einer reinlichen Lösung zu bringen. Mit Schlemmer, Gropius, Mies van der Rohe stand er, ohne je sich dem Bauhaus selbst anzuschließen, dem Kreis dieser Generation nahe: es ist überdies mehr als Zufall, daß er wie Schlemmer entscheidende Einwirkungen von Otto Meyer-Amden, dem zu Unrecht halb vergessenen Schweizer Maler, erfahren hat. In allem, was Johannes Molzahn in den ersten zwanzig Jahren seiner Tätigkeit schuf, lebt die Auseinandersetzung mit der Abstraktion vom Formalen und zugleich vom Geistigen aus; die Ergebnisse, zu denen er schon damals kam, zeigte seine letzte große Ausstellung in der Galerie Feldhäuser, die vielleicht die wichtigste Berliner Ausstellung der dreißiger Jahre war, wenn sie auch ihre Wirkungen nur noch im Unsichtbaren, im Bereich der Einsichten, nicht ihrer Verwertung haben konnte.

»Ich muß menschlich noch außeroptische Ideen sehen und haben in einem Bild« — dies Wort von Meyer-Amden könnte man schon über das Frühwerk Molzahns setzen. Er untersucht die Möglichkeiten, die in den verschiedenen expressionistischen Versuchen etwa der Zeit von 1908—1918 liegen; er sucht dabei immer das Bild, nicht nur das optische, sondern das geistige, das erst hinter dem optischen lebt. Er sieht es schon im Realen: es gibt Zeichnungen von ihm, die in weit überlebensgroßen Formaten ein Stück Wirklichkeit fixieren und in dieser Fixierung die Idee, das nicht nur Visuelle des Gesehenen aufleuchten lassen. Er sucht die reine Wirkung der Kunst abseits des Gegenständlichen und will zugleich ebenso das bloß Formale, Ordnende, das auch nur optisch ist, vermeiden oder zum wenigsten in den Hintergrund drängen. Er sieht das Unzulängliche im impressionistisch Passiven und sieht es ebenso im nur Begrifflichen der rein abstrakten, gegenstandsfreien Malerei: er ahnt schon damals, daß der Weg der Zukunft zu viel schwierigeren, viel tiefer liegenden Aufgaben führen muß. Die christlichen Maler hatten es leicht: für die lag die Idee, aus der allein die Form Leben, das heißt geistigen Gehalt empfängt, hinter ihnen; der moderne Maler hat es viel schwerer, sie zu finden, weil die Idee, um die es geht, vor ihm liegt, von ihm erst verwirklicht, in der Bildform angerührt und gefunden werden muß. Versucht er, nur aus dem formal Kompositionellen zu leben, so reicht die Tragfähigkeit seiner Arbeit kaum über den Moment hinaus; diese Arbeit muß, um noch einmal ein Wort von Meyer-Amden zu gebrauchen, dem Kosmos und dem Viereck zugleich gerecht werden, das heißt, der Bildfläche und der Idee. Die Aufgabe des Malers heute ist es, zum Kosmos, zur Idee einen wirklichen Zugang und die notwendige Ausdrucksgestalt dieser Berührung mit dem Transzendenten zu finden — also aus dem Bewußten das herauszukristallisieren, was die alten Meister früherer Jahrhunderte aus dem geistig Gegenständlichen der christlichen Welt fast von



JOHANNES MOLZAHN, RULE AND MEASURE



JOHANNES MOLZAHN, GLORIA IN EXCELSIS DEO

selbst als außeroptischen Moment jenseits des nur Gegenständlichen wie jenseits der bloßen Form aus der Substanz ihrer Zeit empfingen.
Von der Erkenntnis dieser Notwendigkeiten ist Molzahn ausgegangen, und von diesen Erkenntnissen aus hat er die Aufgaben der heutigen wie der kommenden Kunst von Jahr zu Jahr klarer gefaßt und sichtbar gemacht. Molzahn wurde ebenfalls unter die Entarteten gerechnet; und er verließ das Land.
Wenn man die in den letzten Jahren in New York entstandenen Bilder Johannes Molzahns mit seinen letzten europäischen Gemälden vergleicht, so empfindet man als entscheidenden Unterschied zwischen beiden den Wandel im Verhältnis zum Raum, der sich vollzogen hat. Molzahn, der immer ein sehr empfindliches Raumgefühl und eine Witterung dafür besessen hat, daß das eigentliche Ausdrucksmedium für die Gestaltung der Beziehung zwischen Mensch und Kosmos, Seele und Welt der Raum ist, hat in Amerika offenbar das erlebt, was in der Tat der stärkste und hinreißendste Eindruck des riesigen Kontinents drüben ist: den größeren Raum. Der amerikanische Raum ist größer als der europäische, nicht in dem Sinne, daß es weitere Entfernungen von Ort zu Ort, von Stadt zu Stadt gibt als in der Enge Europas, sondern er ist größer als Raum an sich. Es scheint, daß allgemein und überall Raumgefühl, Raumerlebnis und schon die bloße Raumvision funktionell abhängig sind von der Größe des Landes, des Erdteils, auf dem der Mensch jeweils steht und wandert. Die Raumhalbkugel, die sich in Amerika über der Landschaft und damit über dem einzelnen wölbt, ist ganz wörtlich genommen größer als diese Halbkugel jemals über europäischen Ländern ist; erst wenn man weiter nach Osten, nach Rußland hineinkommt, setzt auf dem beginnenden asiatisch riesigen Landteil die gleiche Ausweitung der Raumdimensionen um den einzelnen und über ihm ein. Die fühlbare Raumverkleinerung, die jeder bei einer Seereise über dem Meer erfährt, bekommt hier ihre Kompensation: der europäische Mensch, der den Boden von Amerika betritt, erlebt an sich diese Raumausweitung als entscheidendsten und in vielem beglückendsten Unterschied gegenüber der Welt des Abendlandes und steht damit, vor allem als Maler und Architekt, vor Aufgaben des Gestaltungswandels, die erst nach Jahren zu voller Klarheit und damit zu ihrer Fruchtbarkeit für die Gegenwart und die Zukunft kommen können.
Der Maler Johannes Molzahn hat dieses amerikanische Raumerlebnis sowohl in der westlichen Gebirgswelt im Bereich des Pazifik wie in Chikago im Bann der großen Seen und schließlich im Osten in New York um Atlantik und Hudson offenbar ganz stark erfahren. Von Jahr zu Jahr durchdringt es stärker sein Schaffen; von Jahr zu Jahr ringt er intensiver mit der Aufgabe, dieses neue Raummedium und seine ungeheure Weltausweitung zum Träger der Bildidee zu machen, mit dem er dort wie in Europa den eigentlichen Aufgaben der kommenden Malerei gerecht zu werden sich bemüht. Das malerische Werk Molzahns aus der Kriegs- und vor allem aus der Nachkriegszeit ist ein ständiger Kampf mit dem amerikanischen Raum und um ihn.
Diese neuen Bilder Molzahns führen mit ihrem Wesentlichen weit über das meiste hinaus, was heute auch an wertvoller Malerei im europäischen Raum entsteht. Aus europäischen Reminiszenzen und der gestrafften zeichnerischen Tektonik eigener früherer Arbeiten entwickelt Molzahn über visionären Resten der erdrückenden Kubenmathematik der großen Städte Amerikas den mitreißenden Perspektivismus dieses fremden, leeren, transozeanischen Raums und sucht in dieser Leere Sicherung und Gestalt für das eigene Ich, das in der unerfüllten, reinen Dimensionalität mit seinem Erbe der alten Innenwelt verloren, nach neuen, tragfähigen Sicherungen tasten muß. Endlos erstreckt sich, von linearer Exaktheit erfaßt und doch der Fläche vollkommen eingefügt, seine neue Raumwelt in die Tiefe, abstrakt schematisierte Maske eines angeblichen Lebensraumes, in dem die Menschen unsichtbar geworden sind wie auf Hofers lebenentleerten Landschaftsmasken. Als harte, grausame Forderung und fast unlösbare Aufgabe umgibt dieser Raum den Einsamen, der mit ihm ringt wie Jakob mit dem Engel, und der nun diesem Raum die Aufgabe vorhält, die er selbst mit seinem Gegebensein stellt, die Aufgabe der Erfüllung, des sich Erfüllens mit neuen Werten. Ebenfalls hart geworden und bis zu Bauhausformen abstrakt schwebt das Auge Gottes fremd und einsam über und in diesem Raum, unentrinnbare Forderung auch für diese Welt; über die Tiefe und in die tötende perspektivische Gebundenheit dieser Städte- und Straßen- und Häuserschemen schwingt sich ein

Gruß von etwas nicht Konstruierbarem, ein fernes Wehen von dem großen Reich des alten Lebens, das das Abendland in Jahrtausenden aufgerichtet und den Seelen — unzerstörbar durch Bomben und härtesten staatlichen Zwang — im Bewußten wie im Unbewußten eingeerbt hat.

Molzahn hat um die Vision der Idee des heutigen Lebenkönnens in der menschenüberfüllten Einsamkeit der Städte immer wieder gerungen, mit der ganzen Inbrunst eines im tiefsten religiösen Menschen, für den Religion nicht Zeitmode oder Flucht in eine Sicherung gegen die Lebensangst ist. Er hat in einem »Melody of a landscape« betitelten Bilde versucht, das Organische des Draußen der strengen Ordnung der Abstraktion zu unterstellen, hat in einem seltsam ergreifenden Bilde, das ein wenig von dem Mittelstück eines Altargemäldes, eines Triptychons hat, das Musikalische seiner abstrakten Innenordnung, das zuweilen fast Fugierte seiner Gesichte fixiert. Das Entscheidende aber bei allem ist dies, daß alle seine Bilder einen Mann am Werk zeigen, der erkannt hat, in welcher Tiefenschicht der Probleme des Visuellen die Aufgaben der heutigen Malergeneration liegen, wofern sie mitzuwirken gedenkt am wirklich neuen und wirklich lebendigen Kleid der Gottheit. Vor Molzahns Bildern verlieren die Probleme ihr Gewicht, die im bereits Banalgewordenen daheim sind, und es bleiben nur die echten, in Wahrheit aktuellen. Und an diesem Punkt trennen sich seine Wege auch von denen Meyer-Amdens, dem er im übrigen seine Achtung und Neigung ebenso treu bewahrt hat wie den abstrakten Träumen seiner jungen Jahre. Meyer-Amden behauptete, wie Oscar Schlemmer berichtet, »daß Kunst aus Unglauben entstehe«; das Werk Johannes Molzahns ruht auf dem Fundament des Glaubens im umfassendsten Sinn und empfängt aus dieser verbindenden Kraft die Energien, die notwendig sind, um auch im Bilde Erkenntnisse aufzureißen, zu überzeugen und darüber hinaus zu beglücken, wie es nur das Lebendige vermag.



DIE HOLLÄNDISCHE AUSSTELLUNG »DE STIJL« AUF DER BIENNALE
Foto: Ferruzzi, Venedig



BILDER EINER AUSSTELLUNG, BILD 1: DIE KRIECHENDE

PETER PAUL ALTHAU S

BILDER EINER AUSSTELLUNG

Ohne Publikum kein Theater. Ohne Besucher keine Ausstellungen. Natürlich ist das eine ohne das andere denkbar. Aber dann ist das eine sowohl als das andere sinnlos.

Die Wirkung eines Theaterstückes auf das Publikum kann man nicht photographieren, es sei denn, daß man mit Infrarotmaterial den Gesichtsausdruck, das Mienespiel der Zuschauer festhielte. Es kämen dann aber nur Teilausschnitte ins Bild, Reaktionen auf diese ohne jene Stelle des betreffenden Stückes. Die Gesamtwirkung kann man im Gesamtausdruck photographisch nicht festhalten.

Wie ist es nun mit der Wirkung eines Gemäldes auf den Ausstellungsbesucher?

Wir haben in der Beckmann-Ausstellung im Haus der Kunst in München versucht, diese Wirkung photographisch einzufangen. Wir haben es unternommen, die Übersetzung des dreifachen Raumes der Welt der Objekte in den zweifachen der Bildfläche zurückzuverwandeln in eine dreidimensionale Fläche aus Malerei und Photographie.

Die hier gezeigten Photos offenbaren die fast unbewußte Identifikation des Bildbetrachters mit dem Dargestellten, sie offenbaren die Wirkung des Kunstwerkes.

Wir sind tagelang in der Beckmann-Ausstellung auf die Jagd gegangen. Keines der Bilder ist gestellt. Alle sind Jagdergebnisse: Das Bild und seine Wirkung auf den Betrachter.

Bild 1: Eine (wie wir nach der Aufnahme feststellten) junge Bildhauerin, die unwillkürlich den Katzenleib der »Kriechenden« von Beckmann anschleicht. Offensichtlich lernt sie. Wie hat er das gemacht, der große Meister, aus welcher Perspektive muß man sowas anpacken?

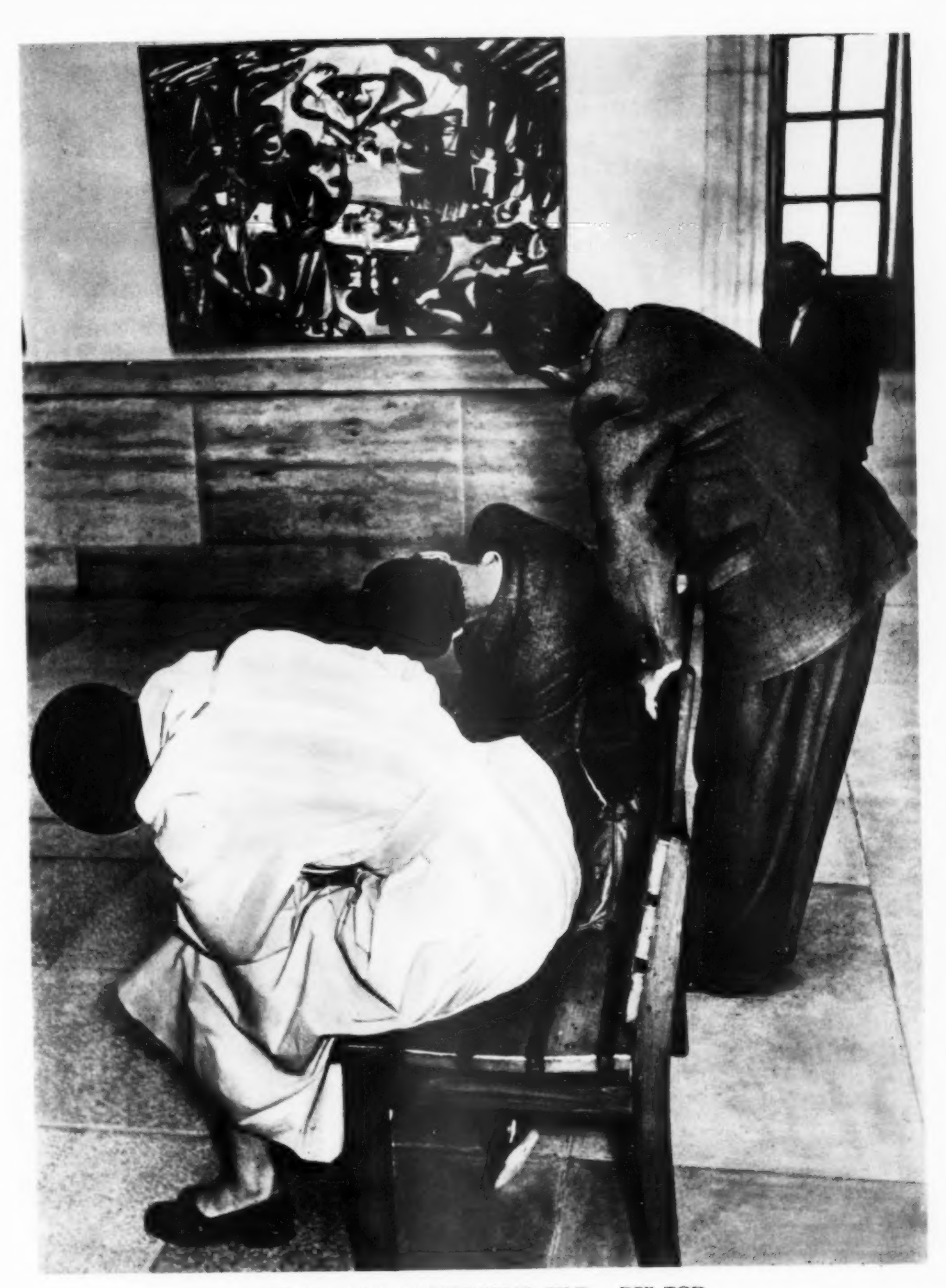
Bild 2: Wenn auf einem Bild, das »Der Tod« betitelt ist, Männer unter der Decke spazieren gehen (der Tote auf dem Bild sieht die Welt von unten), so gerät man als Lebender, um diese Männer gebührend betrachten zu können, unwillkürlich in die »Rumpf beugt!«-Stellung.

Bild 3: Gleich stürzen die beiden in die Tiefe, der Luftakrobat auf dem Bilde und der Beschauer auf der Photographie. Man beachte die Hände des Betrachters, die magisch beeinflußt einen imaginären Flaggenmast umklammernd Halt suchen.

Bild 4: Zweimal Adam und Eva. Sehr nachdenklich, aber mit sehr viel Zweifel in der Kopfhaltung betrachten Adam und Eva Adam und Eva. Beckmann als Selbstbildnis mit rotem Schal schaut diskret zur Seite.

Bild 5: Der aufgezeigte Abstand. Hier, vor dem bekannten Selbstbildnis von Beckmann *setzt sich jemand mit dem Porträt auseinander.*

Text: Peter Paul Althaus — Photos: Gerhard Schmidt



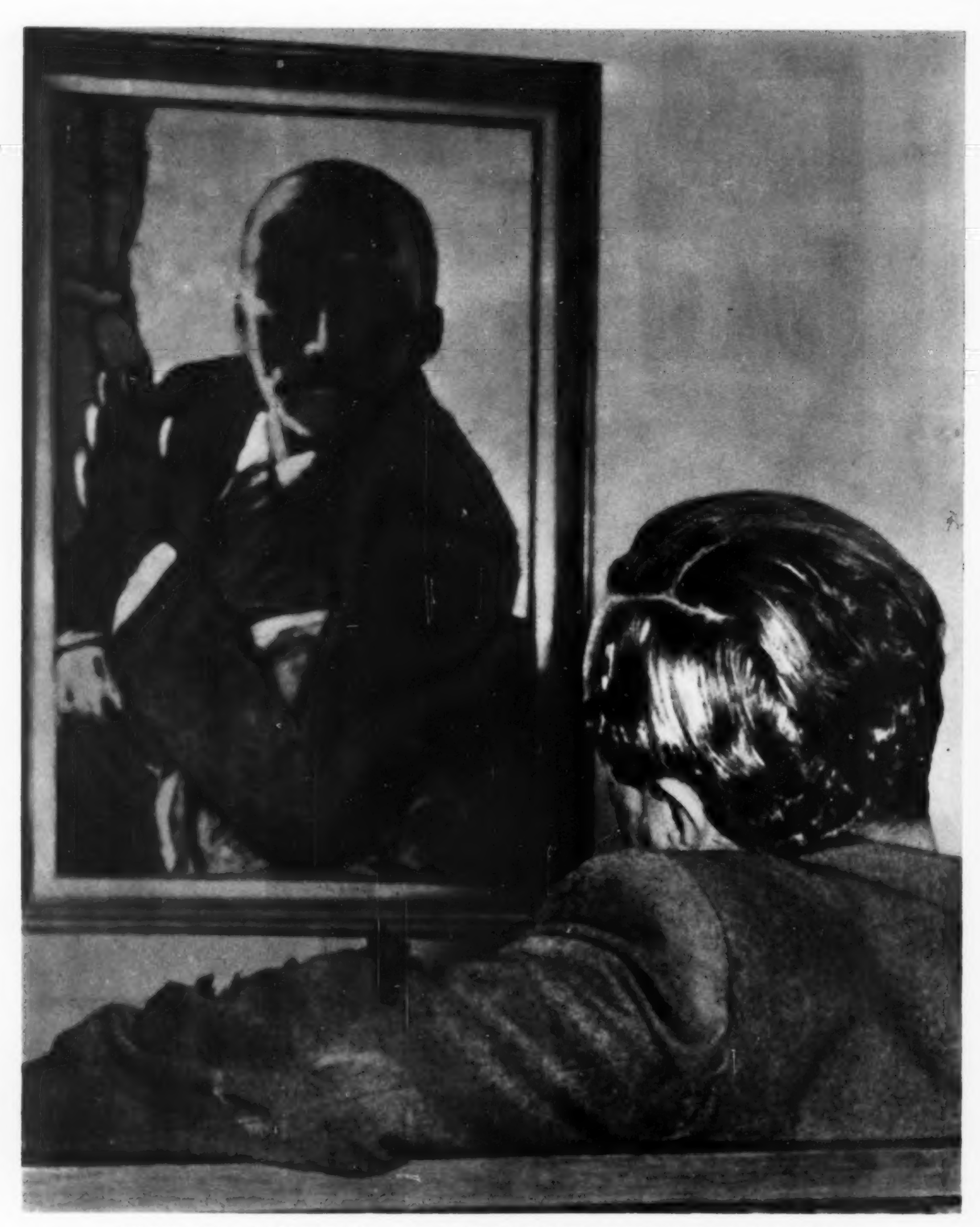
BILDER EINER AUSSTELLUNG, BILD 2: DER TOD



BILDER EINER AUSSTELLUNG, BILD 3: DER LUFTAKROBAT



BILDER EINER AUSSTELLUNG, BILD 4: ADAM UND EVA



BILDER EINER AUSSTELLUNG, BILD 5: VOR DEM SELBSTBILDNIS MAX BECKMANNS



GEORGES SEURAT
(Portrait d'Aman-Jean)



HEINRICH BRÜNE, BILDNIS VON AUGUSTE RENOIR (LITHOGRAPHIE)

MAX J. FRIEDLAENDER

zum 85. Geburtstag

Wenn am 5. Juni 1952 Geheimrat Dr. Max I. Friedlaender zu Amsterdam auf fünfundachtzig Jahre eines arbeitsreichen und gesegneten Lebens zurückblickt, so wird es an diesem Tage diesseits und jenseits des Atlantik wohl kaum einen Kunstfreund geben, sei er als Liebhaber, Kenner, Forscher, Sammler oder Händler mit den Gegenständen des Schönen beschäftigt, der nicht mit Dankbarkeit und Verehrung des Mannes gedenken wird, der mit dem Corpus der »Altniederländischen Malerei« ein Monument dauernder als Erz errichtet hat. Denn wie aus den Namen »Bartsch«, »Nagler«, »Schreiber« für Liebhaber alter Graphik, wie aus »Brunet«, »Graesse«, »Lowndes« für die Bücherfreunde Begriffe geworden, so ist »Der Friedlaender« für jeden mit früher nordeuropäischer Tafelmalerei Beschäftigten ein unentbehrliches Handwerkszeug geworden. Berufenere als ich mögen die wissenschaftliche Bedeutung jenes großen Werkes würdigen, in dem wie auf silberner Schale die reifen Früchte eines Jahrhunderts kunstwissenschaftlicher Forschung und Sammlung dargeboten werden. Doch sei — um die Würde dieser Arbeit zu kennzeichnen — darauf hingewiesen, daß etwa für die Anfänge italienischer Tafelmalerei ein entsprechendes Werk fehlt, trotz der bedeutenden Arbeiten von Venturi und van Marle. Auch ist Friedlaenders Buch in einem Stil geschrieben, der in seiner Klarheit, Einfachheit und Präzision erkennen läßt, daß Schopenhauer ein Lieblingsschriftsteller Friedlaenders ist.

In dieser meisterlichen Prosa sind auch die beiden letzten Bücher Friedlaenders verfaßt: »Von Kunst und Kennerschaft« und »Essays über die Landschaftsmalerei«, in denen der Kenner und Deuter abendländischer Malerei die Summe seiner wissenschaftlichen und menschlichen Existenz zieht. Doch wenn M. I. F. im Vorwort des Hauptwerkes 1923 bescheiden bemerkte, er sei seit etwa 35 Jahren »um ein und dieselbe Sache ununterbrochen bemüht« gewesen, nämlich dem Blick auf die niederländische Malerei, so wird man dieser »Expertise« nur mit Vorbehalt zustimmen können. »Hier irrt Friedlaender.« Denn schon ein flüchtiges Durchblättern der beiden 1927 und 1942 erschienenen Bibliographien zeigt eine wahrhaft polyphone Thematik von Gegenständen an. Bereits eine Arbeit aus dem Jahr 1888 behandelt »Zola und die Hellmalerei«, ein Vorwurf, dessen Behandlung man von dem Kenner der Primitiven vielleicht nicht erwartet haben sollte. Von den 757 bis zum Juni 1942 erschienenen Arbeiten seien neben den Untersuchungen zur niederländischen Kunst vor allem die Studien über altdeutsche Meister erwähnt (66 handeln allein über Dürer), aber auch auf die Arbeiten über Liebermann und Slevogt sei hingewiesen, in denen sich der Kenner des Beginnes nordischer Tafelmalerei mit den Problemen ihrer Spätzeit beschäftigt.

Doch ist mit dem Werk des Schriftstellers der Rang Friedlaenders in der Geschichte der Kunstwissenschaft nicht hinreichend bestimmt. Wie die Leistung der Väter deutscher Kunstbeschreibung, der Sandrat, Fiorillo, Rumohr, Waagen, Bode, Lichtwark, wie die der gelehrten italienischen und französischen »Antiquare«, ist auch das theoretische Werk Friedlaenders aus der Erfahrung und Kennerschaft des Praktikers erwachsen. Der verehrte Jubilar bemerkt in dem Vorwort zu »Kunst und Kennerschaft«, daß er schon bei seinem Studium »von Beginn mit natürlicher Neigung eher den ‚Kennern' als den akademischen Lehrern vertraut« habe. Vor allem die Persönlichkeit Wilhelm Bodes, der die Berliner Museen zu einem die alten fürstlichen Sammlungen Europas rasch überragenden Schatzhaus des Kunstfleißes fast aller Zonen und Zeiten verzauberte, hat auch die wissenschaftliche Sicht seines getreuen Mitarbeiters auf das Entschiedenste beeinflußt. Bode hat die Tätigkeit Friedlaenders »im Aufbau, in der Ordnung und wissenschaftlichen Bearbeitung« der Berliner Galerie im Vorwort zu der Bibliographie von 1927 mit freundlichen Worten gewürdigt, die es verstehen lassen, daß der Gefeierte der Nachfolger des Generaldirektors der Berliner Museen wurde. Wie sehr Friedlaender diesen verbunden war, wurde mir schmerzlich deutlich, als ich anläßlich der Amsterdamer Ausstellung der Gemälde des weiland Kaiser-Friedrich-Museums im Jahre 1950 den Eindruck sah, den sie auf ihren früheren Bewahrer und Mehrer machte. Als diese »Ostflüchtlinge« auf ihrer ahasverischen Wanderschaft durch die alte und neue Welt die Stadt Rembrandts erreichten, schien es weniger eine Freude des Wiedersehens mit alten Geliebten und Freunden zu sein, die Friedlaender ergriff, als das Bewußtsein, diese — von ihm einstens bewahrten und gepflegten Lieblinge — ihrer gewohnten Behausung beraubt und entfernt zu sehen, nackt und bloß, ohne die von Bode mit so viel Liebe und Sorgfalt gesammelten Umrahmungen, entfernt dem Milieu, das der geniale Sammler und Organisator auf der Museumsinsel mit so viel Geschmack und Kennerschaft geschaffen hatte. Es war für den Geheimrat wohl wie das späte Wiedersehen mit einer seit früher Jugend und ewig sehr, sehr Geliebten, die Schicksal und Gegenwart aus der Bahn ihres Sternes gerissen hatten . . .

Friedlaender erzählt in jenem Vorwort, daß er in Berlin in einem Haus aufgewachsen sei, das kaum 200 Meter entfernt steht von dem Alten Museum. Man wird hierin eine mehr als symbolische Bedeutung erblicken können. Aber auch seine Abstammung selber dürfte auf die Wahl seines Weges

und die Richtung und Methode seiner Studien nicht ohne Einfluß gewesen sein. Entstammt er doch einer alten Berliner Juweliersfamilie, wie so viele der von ihm erforschten altniederländischen und altdeutschen Meister Goldschmiede waren, und die Kennerschaft, die Friedlaender bescheiden dem Umgang mit erfahrenen Museumspraktikern zuschreiben zu müssen glaubt, mag nicht zuletzt auf der »Erbmasse« beruhen, die Väter und Vorväter im Sammeln und Fassen edler Steine, im Formen und Gestalten kostbarer Schmuckstücke und Gefäße erworben hatten. Auch von mütterlicher Seite ist der Verehrte mit seltenen Gaben ausgestattet: Gehört er doch auch jener berühmten Frankfurter Familie Goldschmidt an, die so viele um deutsche Kultur und Wissenschaft verdiente Mitglieder aufweist. Wie Goethe sagt: »Wenn Familien sich lange erhalten, so kann man bemerken, daß die Natur endlich ein Individuum hervorbringt, das die Eigenschaften seiner sämtlichen Ahnherren in sich begreift und alle bisher vereinzelten und angedeuteten Anlagen vereinigt und vollkommen ausspricht«, — so gilt diese Erkenntnis in hohem Maße auch für M. I. Friedlaender. In ihm und seinem Werk sammeln sich wie in einem Brennspiegel Bemühungen und Leistungen, mit denen nicht nur jene zwei Berliner und Frankfurter Familien deutscher Kultur dankten und ihr Heimatrecht im Reiche Goethes und Jacob Burckhardts bewiesen. Doch sei bemerkt, daß hiermit der Ursprung von Friedlaenders Kunst und Kennerschaft nicht erschöpft ist: Vielmehr wird man ihn auch im wahren Sinne des Wortes als einen »echten Berliner« charakterisieren dürfen: als einen Sohn jener Stadt, die nicht nur Deutschland die politische Form gab, sondern die in den Werken der Rauch, Schadow, Mentzel, Liebermann und Messel, den Schöpfungen des Heinrich von Kleist und der Brüder Humboldt so Wesentliches und Ewiges zum Aufbau und zur Bildung deutschen Geistes gegeben hat. Jene Sachlichkeit und Nüchternheit, die der Hauptstadt der preußischen Könige eigen war, ist denn auch eine Haupteigenschaft der Methode und des Stiles von Max I. Friedlaender.

Rudolf M. Heilbrunn

DAS FRANZÖSISCHE KÜNSTLERPLAKAT

Das moderne Plakat ist eine Schöpfung der Großstadt. Es tauchte zuerst in London und Paris auf. Eines der frühesten Künstlerplakate in England stammt von Hubert von Herkomer (1849—1914), dem anglisierten und nobilitierten Bauernsohn aus Bayern; es war ein Riesenholzschnitt mit scharfer Schwarz-Weiß-Wirkung, der den Einfluß der Morris-Gotik verriet. Viel verdankt das englische Plakat Walter Crane (1845—1915), der gleichfalls von William Morris herkam, am meisten aber Aubry Beardsley (1872—1898), dem Frühverstorbenen, dessen Werk auch nach Europa und Amerika ausstrahlte. Typisch für den etwas derben englischen Plakatstil sind die Arbeiten von Dudley Hardy und dem Brother Beggarstaff, unter welchem Pseudonym sich James Pryde und W. Nicholson verbargen.

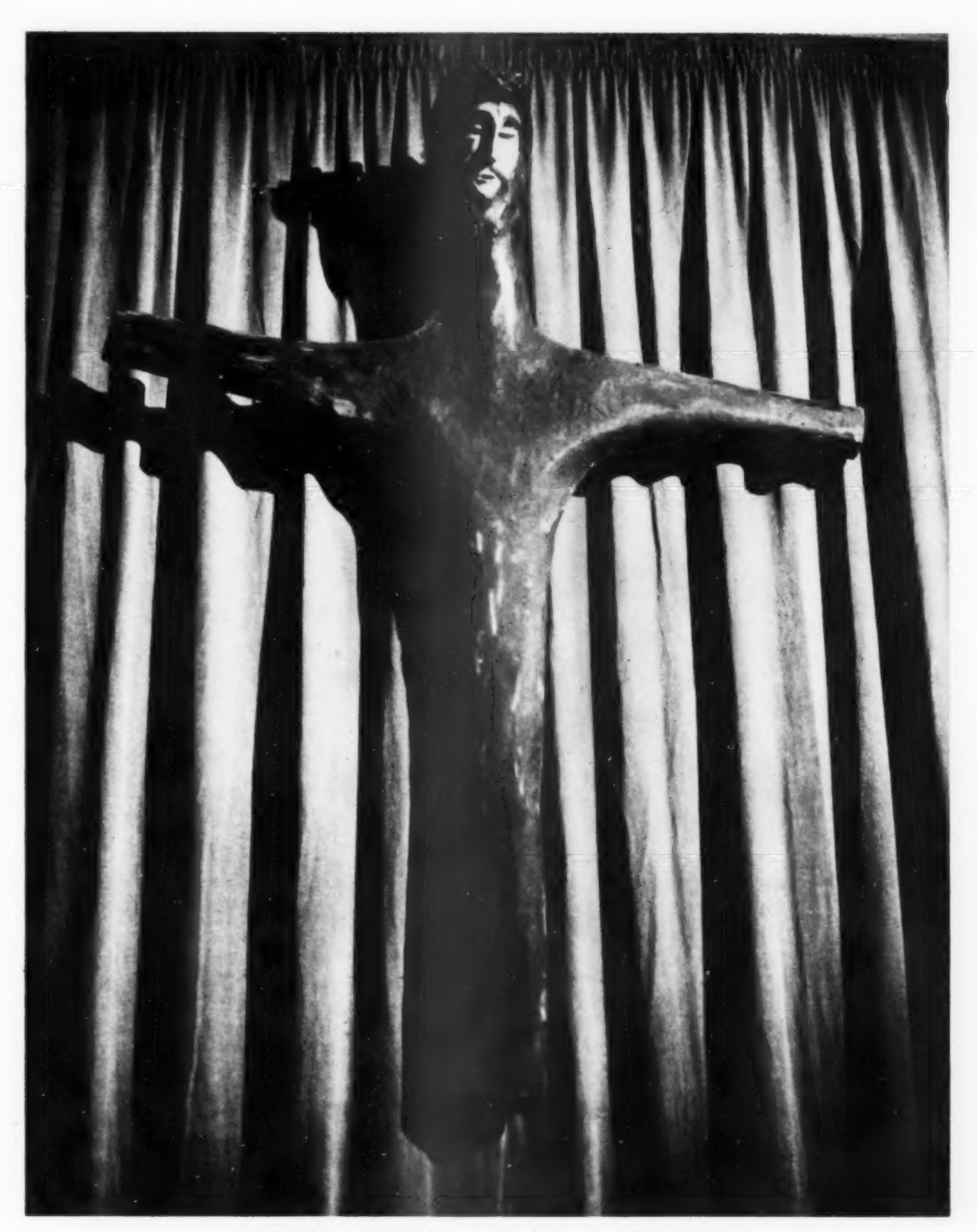
Zur schönsten Blüte entfaltete sich das moderne Künstlerplakat in Frankreich. Hier hatte Honoré Daumier bereits 1864 ein großes Plakat für die Kohlenniederlage von Ivry lithographiert. Der eigentliche Pionier des französischen Künstlerplakats war Jules Chéret (1836—1932). Schon in jungen Jahren im lithographischen Gewerbe tätig, stellte er die um 1850 erfundene Chromolithographie, die Lithographie mit mehreren Farben, in den Dienst des Künstlerplakats. Mit Vorliebe verwendete er auf seinen farbensprühenden Schöpfungen Harlekine, Kolombinen, Pierrots und Pierretten, weshalb man ihn den »Watteau der Straße« nannte. Seinen größten Bewunderer fand er in Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901), der das französische Plakat zu seinem Höhepunkt führte, indem er dem japanischen Farbholzschnitt die für die Plakatwirkung so wesentlichen Geheimnisse der farbigen Flächengestaltung ablauschte. Bereits sein erstes, 1891 entstandenes Plakat für »Moulin Rouge« erregte Aufsehen. Lautrec zählte damals 27 Jahre. Im ganzen hat er 31 Plakate geschaffen. Edouard Julien, der Konservator des Museums von Albi, erzählt in der Einleitung zu dem hervorragenden farbigen Reproduktionswerk »Les affiches de Toulouse-Lautrec« (André Sauret, Monte Carlo), wie Toulouse-Lautrec oft frühmorgens nach durchbummelter Nacht in der lithographischen Werkstätte erschien, zugleich mit den Arbeitern; er zog den Frack aus, streifte die Ärmel des gestärkten Hemds zurück und begab sich an den Stein. Souverain beherrschte er das Metier mit allen Finessen, zur Bewunderung der Arbeiter.

Angesichts des Niedergangs der modernen Plakatkunst, vor allem in Deutschland wäre eine Ausstellung französischer Künstlerplakate um die Jahrhundertwende (mit Arbeiten von Chéret, Lautrec, Ibels, Grasset, Jossot, Mucha, Steinlen, Forain, Caran d'Ache, Willette usw.) zu begrüßen. Was damals auf dem Gebiet des Plakats geleistet wurde, haben spätere Zeiten nicht mehr erreicht.

*

In der Wirtschaft spielt das Künstlerplakat heute kaum noch eine Rolle. Es existiert nur mehr als Ausstellungsplakat. Picasso, Matisse, Léger und Miro haben für eigene Ausstellungen hervorragende Affichen geschaffen, die allen gleichzeitigen Plakaten überlegen sind.

L. Z.



CHRISTUS AM KREUZ (Mexikanische Ausstellung, Paris)

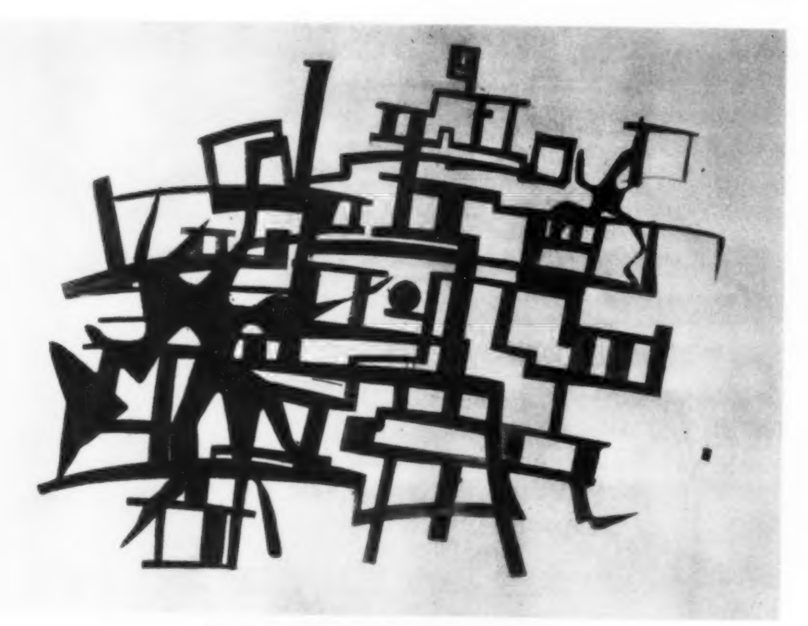
Eine Ausstellung mexikanischer Kunstwerke findet im Pariser Nationalmuseum für moderne Kunst statt. Dieser »Christus« wurde von einem Eingeborenen aus einem Baumstamm geschnitzt. Er zeigt deutlich den Einfluß des spanischen Barock auf die Eingeborenenkunst.



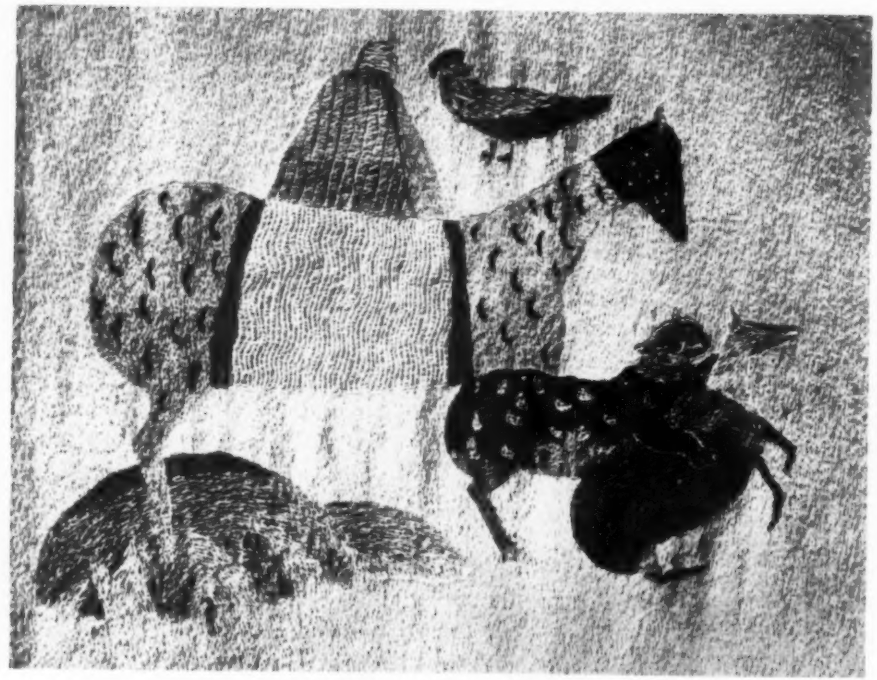
AUS DEM MUSEUM RIETBERG IN ZÜRICH, SITZENDE FIGUR, BELGISCH-KONGO



AUS DEM MUSEUM RIETBERG IN ZÜRICH, KOPFFÜSSER-FIGUR, BAKOTA



FERDINAND SPRINGER, RADIERUNG



ANTONIO J. MUSIC, TEPPICH

AUSSTELLUNGEN

Das Museum Rietberg in Zürich

wurde am 24. Mai eröffnet. Man erinnert sich der Volksbefragung vom 3. Juli 1949, bei der die Züricher Bevölkerung dem Beschluß ihres Gemeinderates zustimmte, die ehemalige Villa Wesendonk auf dem Rietberg für die Aufstellung der berühmten Sammlung von der Heydt zur Verfügung zu stellen. Nachdem die notwendigen Umbauten (bei möglichster Schonung des ursprünglichen Zustands der Villa) vorgenommen worden waren, führte der Leiter des neuen Museums, Professor Johannes Itten (von seiner Bautätigkeit am »Bauhaus« her auch in Deutschland bekannt), die Aufstellung der Kunstgegenstände mit künstlerischem Feingefühl durch. Baron Dr. Eduard von der Heydt, der rheinländische, seit Jahrzehnten in der Schweiz ansässige Stifter des Rietbergmuseums, hat Werke der bildenden Kunst aller Völker und Zeiten gesammelt: chinesische Plastiken, Bilder und Keramiken von der Han- bis zur Mingdynastie, südindische Bronzen, Praekolumbianische Kunst, afrikanische Arbeiten aus Elfenbein, Holz und Bronze, Südseefetische und -masken usf. Unter den in zwanzig Räumen aufgestellten Objekten befinden sich solche von einzigartigem Wert, die das neue Museum Rietberg zu einer Kunststätte ersten Ranges machen.

Ferdinand Springer bei la Hune · Antonio Z. Music in der Galerie de France

»Abstrakt oder Figurativ?« Das ist der Streit, der kein Ende nehmen will. Das ist die Frage, die immer wieder sinnlos gestellt wird. Ein wahrhaftes Kunstwerk überstrahlt das klassifizierende Etikett, das man einer Richtung, einer Bewegung, einer Schule so gern aufdrückt.

Die abstrakte Malerei und Bildhauerei waren notwendig, um die erstarrende Sprache der »Schönen Künste« durch verjüngende Elemente wieder zu beleben und ihr neue Möglichkeiten des Ausdrucks zu geben, also dem Figurativen. Im Parallelogramm der Kräfte der »Schönen Künste« mit dem nur zunächst revolutionär Abstrakten und dem akademisch Figurativen als Schenkeln bildete sich eine Diagonale, die man als Zentralachse der Modernen Kunst bezeichnen könnte. An sie schlossen sich die radikaleren Tendenzen zum Abstrakten hin und die gemäßigteren zum Figurativen hin beiderseitig und fächerförmig an.

Da sich die Kunst in einer ständigen Evolution befindet, die durch eine Schwächung oder Stärkung der beiden Kräfte des Parallelogramms hervorgerufen wird, schlägt die Diagonale zu der sich verstärkenden Kraft hin aus, und zwar in den letzten Jahren zum Figurativen.

Die Ursache mag sein, daß das Abstrakte seine revolutionäre Mission erfüllt hat und sich in einen Akademismus verkapselt. Ohne Zweifel entstand dieser abstrakte Akademismus bereits vor dem Kriege. Nur wenige abstrakte Künstler können für sich in Anspruch nehmen, noch progressiv und keine Imitatoren zu sein. Zu diesen gehört der Maler und Radierer Ferdinand Springer, dessen Werke nicht die Runzeln und Altersfalten des längst Geborenen daher Überalterten aufweisen, die selbst bei geschicktesten ästhetischen Operationen ihre Spuren hinterlassen.

Springers letzte Ausstellung von Gravüren in der Galerie »La Hune« zeigte, daß Springer nicht nur dank seiner beträchtlichen technischen Fortschritte, seiner höchst sensiblen glücklichen Farbkompositionen und sich läuternden Formen zu den wenigen Hoffnungen der abstrakten Kunst gehört, sondern vor allem durch die eindrucksvolle sehr persönliche Gestaltung eines Themas, durch die künstlerische Lösung einer gestellten Aufnahme, ohne auf die Arbeit eines Nebenmanns zu schielen.

Der große Erfolg des jungen Italieners Antonio Z. Music, der als figurativer Maler aus dem Abstrakten viele Lehren gezogen hat, war vorauszusehen. Auf der Biennale 1950 in Venedig erhielt er einen der bedeutendsten Preise der internationalen Hauptjury; im vergangenen Jahre wurde er auf der Ausstellung des italienischen Nachwuchses in Cortina mit dem Prix de Paris ausgezeichnet. Seine Ausstellung von Gemälden in Caputos führender »Galerie de France« verschaffte ihm die Anerkennung der anspruchsvollen Pariser Kunstkritik und erweckte das Interesse der angelsächsischen Länder.

Music, der in Zagreb und Madrid studiert hat, ist ein Maler der flimmernden Mittelmeersonne, deren sengende Strahlen die Farben der Landschaft bleichen und dämpfen und ihnen eine Patina verleihen. Ihn interessieren als Themen nicht das Zeitgebundene und der Ausdruck des Gegenwärtigen, sondern nur Symbole des Ewigen, des göttlich Beseelten: eine Berggruppe als Antlitz der Erde, das von Sonne durchwirkt ist, eine Herde von Pferden, durch die Ewigkeit der Landschaft trabend, das Gesicht der Menschen, die Gott nach seinem Angesicht erschaffen hat.

Alexandre Alexandre, Paris

Der Maler- und Bildhauer-Nachwuchs in der Künstlerbund-Ausstellung zu Köln

Die deutsche Kunst der Gegenwart repräsentieren jedes Jahr nur wenige Ausstellungen. Die des »Deutschen Künstlerbundes 1950« gehört zu ihnen, denn seine Mitglieder zählen zweifellos zu unseren schöpferischsten Männern und Frauen. In diesem Sommer wird die Schau in Köln veranstaltet. Die Stadtverwaltung Kölns setzt damit ihre — 1949 begonnene — Folge »Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart« fort und verleiht auch diesmal den für diese Ausstellungen gestifteten Preis von jeweils 10 000,— DM. So gedenkt sie zugleich der einst epochalen »Sonderbund-« und »Werkbund«-Ausstellungen in ihren Mauern vor dem Ersten Weltkrieg. Im stillen hofft sie sogar, daß die neuen Veranstaltungen auch einmal die Bedeutung jener vergangenen erlangen könnten. Aber ob das einmal so sein wird . . . ?

Die von Mitgliedern des Künstlerbundes und einigen Gästen, hauptsächlich aus der Bannmeile Kölns stammend, gezeigten Werke erfüllen diese Hoffnung noch nicht. Sie können es auch gar nicht. Die künstlerische Situation ist heute ganz anders als damals. Am Anfang des Jahrhunderts wurden die modernen Ausdrucksformen gefunden und zum ersten Mal überzeugend demonstriert. Sie waren seinerzeit eine Sensation. Heute sind diese Formen vollendet ausgebildet und von unserem Bewußtsein absorbiert. Darüber täuscht auch der Streit über gegenständliche oder gegenstandslose Formen nicht hinweg. Der Kunstwert eines Bildes oder einer Plastik ». . . bewährt sich, ganz unprogrammatisch, in der individuellen Qualität«, wie Bundespräsident Heuß im Geleitwort zum Katalog schreibt.

Auch die jungen, weniger als 35 Jahre alten Künstler der Ausstellung zeigen selbstverständlich keine *neuen* Formen. Von den 328 malerischen und plastischen Arbeiten schufen

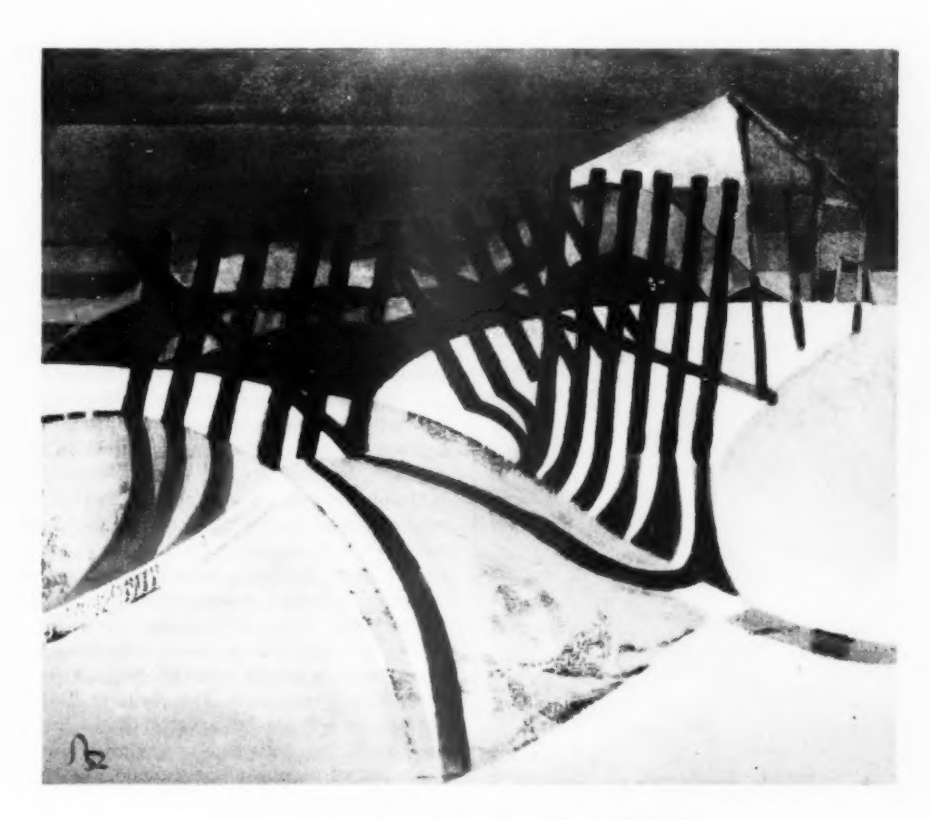


HERMANN BACHMANN, HELLE SPIEGEL
Foto: Johanna Schmitz-Fabri, Köln

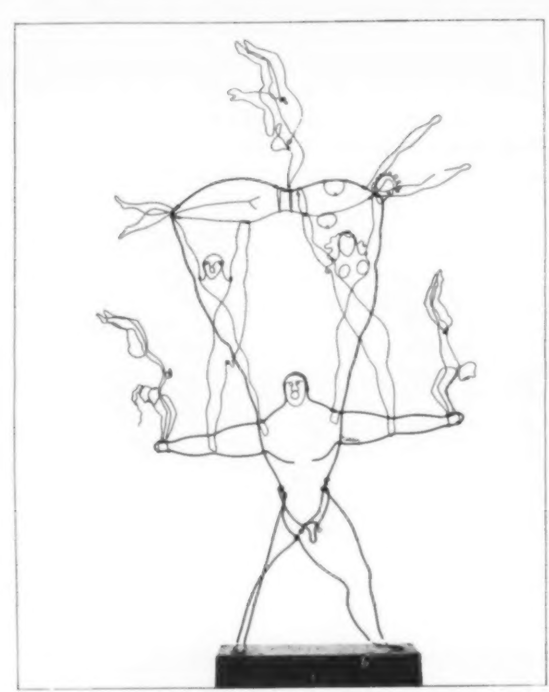
sie — 8 Männer und 3 Frauen — allerdings nur 17 Werke. Der Künstlerbund bemühte sich gewiß, um mehr darzubieten. Seine, über ganz Deutschland verstreut wohnenden Vorstandsmitglieder schlagen alljährlich begabte junge Kollegen aus ihrem Gesichtskreis für die Ausstellungen vor und auch eigene Meldungen junger Künstler werden sorgfältig geprüft, aber ... ? Hier offenbart sich ein bisher wenig beachtetes Faktum. Das schöpferische Reservoir einer ganzen Generation fehlt fast vollkommen, nämlich das der Jahrgänge, die im Ersten Weltkrieg und der Notzeit danach — schon in geringerer Zahl als andere Generationen — geboren und die im Zweiten Weltkrieg dazu noch schrecklich dezimiert wurden. Erst die zahlreicheren, heute noch Studierenden werden wieder eine größere Produktion vorweisen können. Sie aber stellen sich noch nicht in den repräsentativen Kunstschauen unseres Landes.

Immerhin verdienen die in Köln ausgestellten Arbeiten der »jungen Generation« Anerkennung. Wenn man nach ihnen urteilen kann, scheinen im östlichen Deutschland, in Berlin und Halle/Saale, die stärksten künstlerischen Potenzen dieser Generation zu liegen. Cornelis Ruhtenberg (1923), Peter Steinforth (1923) und der Farb-Holzschneider Carl-Heinz Kliemann (1924) aus Berlin zeigen farbig fein durchkomponierte Bilder, während die Hallenser Hermann Bachmann (1922) und Herbert Kitzel (1928) ihre Tafeln nur in nuanciertem Grau, aber nicht weniger ausdrücklich, aufbauen. Doch der Münchener Ernst Weil (1919), Helmut Fiebiger (1928) aus Solingen und der unter ihnen allein gegenstandslos malende Thomas Grochowiak (1919) aus Recklinghausen überzeugen uns, wenn auch nicht im gleichen Maße der anderen. Unter den Bildhauern erinnert Barbara Haeger (1919) noch etwas zu sehr an ihren Lehrer Scharff. Für Fritz Fleers (1921) kleine Bronzen wünscht man sich eine klein wenig härtere, nicht allzu »lyrische« Plastizität. Und bei Ursula Querners (1921) zwei Terracotten ist eine echte plastische Form nur am »Porträt U. M.« ausgeprägt.

Heinz Held



PETER STEINFORTH, SCHNEEVERWEHUNGEN
Foto: Johanna-Schmitz-Fabri, Köln



AMERIKA: ALEXANDER CALDER, AKROBATEN



BOLIVIEN: MARINA NUNEZ, DER WEISE (BASALT)

Die 26. Biennale in Venedig

Der Rhythmus, dem die Biennale in Venedig folgt, hat auch in diesem Jahre kaum eine Änderung erfahren. Der italienische Pavillon, der in früheren Ausstellungen einfach nicht mehr zu ordnen war, ist dieses Jahr von dem Ballast mehr oder minder braven Durchschnitts befreit worden. Die interessante Sammlung Henri Toulouse-Lautrec aus dem Privatbesitz von Ludwig Charell in New York wird auf dem Napoleonsflügel an der Piazza San Marco gezeigt, obschon auf dem Ausstellungsgelände mehrere Pavillons leer stehen: nicht nur der russische, sondern auch der von Israel. Es war immer eine Stärke der Biennale, die »jüngste« Moderne durch rückschauende Ausstellungen zu unterbauen. Es ist zwar erschreckend, wie in einem Menschenleben ganze Entwicklungsgruppen, so die holländische »DE STIJL« (1917—1932) oder der Pointillismus (Il divisionismo), denen Sonderausstellungen gewidmet sind, historisch werden können. Aber das graphische Werk von Toulouse-Lautrec, das allein 357 Nummern umfaßt, liest sich wie ein heute noch lebendiger Roman von Zola, ja streckenweise wie »à la recherche du temps perdu« von Marcel Proust. Diese werbende Sexualität, die dann von der amerikanischen Reklame ins Anreißerische gesteigert worden ist, atmet die ratlose Sehnsucht der bürgerlichen Übergangsepoche. Der Wirbel, den dieser markante Zeichenstift um Yvette Guilbert entfesselt, die Bewegungsstudien und Gesellschaftsskizzen sind noch von dem Glück, zu leben, verklärt, jenes Bergsonsche Glück des élan vital, das dann in den furchtbaren und fragenden »Ismen« zerschlagen wurde. Marino Marinis Pferd, sein »grande cavallo« (1951), das ihm neben seiner behutsam kolorierten, fast mathematischen Malerei, die ihn seit geraumer Zeit beschäftigt, den Preis eingetragen hat, ist derselbe Schrei der Kreatur, den Franz Marc gemalt hat. Das Pferd ist mit seinen vier Hufen auf der Bronzeplatte festgepflockt. Diesmal wurde Felice Casorati eine Sonderausstellung gewidmet. Casorati ist gerade im Einfachen am stärksten: er geht nicht so weit wie Atanasio Soldati, der in seinen frühen Abstraktionen (1931 ff.) eine feinnervige, maßvolle Naivität zeigt und damit den schmalen, aber außerordentlich erfüllten Raum der italienischen Moderne um eine neue Aussage erweitert. Die italienischen Sonderausstellungen bieten einige Überraschungen: Bruno Cassinari feldert die Malfläche wie die ersten Kubisten auf, ohne damit Plastizität anzustreben. Carlo Levi oder Umberto Lilloni, auch Mauro Reggiani, von denen man einiges zu erwarten hoffte, erweisen sich als endgültige Enttäuschung. Der *deutsche* Pavillon entzückt die Italiener wie die Ausländer durch die brennenden Farben Emil Noldes, bietet eine vorzügliche Übersicht über den Kreis der »Brücke« — der jetzt zumal in USA allgemein Interesse findet — und schließt eine wirksame Schau ausgesuchter Bilder von Willi Baumeister und eine Folge von Gemälden Theodor Werners ein. Die Plastik repräsentiert

Gerhard Marcks: er klassifiziert sich als ein zweiter Thorwaldsen in der Umgebung der Biennale. Nicht die Franzosen, sondern die junge Plastik der Engländer bildet die Sensation der bildenden Kunst: Namen wie Kenneth Armitage (geb. 1916) oder Reg Butler (geb. 1913) oder Geoffrey Clark (geb. 1924) rücken neben Henry Moore. Gleich zauberhaft sind nur noch die Drahtgebilde von Calder, dem im amerikanischen Pavillon ein Raum zur Verfügung steht. Und er füllt ihn magisch aus. Der holländische Pavillon ist am besten gehängt. Dadurch kommt diese lebendige Malerei der Ellenbaas, Escher und Constant am besten zur Geltung. Belgien schenkt dem monumentalen Permeke eine Gedächtnisausstellung. Österreich hat in dem quadratisch bauenden Fritz Wotruba einen der besten Plastiker der Biennale und eine umfassende Gesamtschau Kubins wandert daneben wie ein groteskes Märchenland am Auge vorüber.

Dieser wechselvollen Übersicht der einzelnen Pavillons, die offenbar Erfahrungen der früheren Jahre in Rechnung gestellt und sich auf wenige Akzente beschränkt haben, steht der einzigartige Aufstieg der lateinamerikanischen und mexikanischen Malerei gegenüber. Alle Farbglut und die Kraft zur formalen Bindung, worin der europäische Maler nach dem frappanten Ablauf der Stilrichtungen gehemmt ist, scheint sich in brasilianischen Malern wie Danilo da Prete oder Heitor dos Frazeres, Alfredo Volpi oder Cassio M'Boy zu sammeln. Die bolivianische Plastikerin Marina Nuñez del Prado gelangt zur blockigen Formgewalt der altindianischen Plastik, weit über das hinaus, was der im Ziel verwandte Utech bei uns erreicht hat. Nicht weniger ausdrucksvoll sind die Linien der mexikanischen Graphik, zumal des hinreißend einfachen José Clemente Orozco oder des Giuseppe Posada, gesetzt. Dieser Malerei, mit der sich übrigens die kanadische an Ausdrucksfülle messen kann, so David Milne oder Alfred Pellan, kommt das unverbrauchte Verhältnis zu Farbe und Form zugute. Sie ist nicht durch historische Erinnerungen, zumal der letzten zwanzig Jahre, belastet, sondern spricht spontan Schrecken und Grauen der menschlichen Natur aus. Man spürt, daß hier ein anderer Boden, ein jüngerer Boden zu künstlerischem Leben erwacht und selbst so reiche Nationen wie die französische überflügelt. Wir haben bei den Italienern eine Anzahl von Picassoepigonen. Dieselben Probleme tauchen bei den Südamerikanern auf. Aber sie wirken als originale Lösung: so unmittelbar und ungebrochen ist dort das Verhältnis zur künstlerischen Form. Man sollte auf diese Entwicklung achten: Weder Südafrika noch gar Ägypten können sich mit diesem Ausbruch eines echten und frischen Malstils messen. Erschütternd daneben der spanische Pavillon: einige herrliche Goyas müssen dafür entschädigen, daß im offiziellen Spanien nichts Gleichartiges nachgefolgt ist. Dagegen wäre die Mischung von Tradition und gegenständlichem Europäismus im heutigen Japan einer eigenen Betrachtung wert.

(4 Fotos: Ferruzzi, Venedig)

Egon Vietta



ENGLAND: KENNETH ARMITAGE, FAMILIENSPAZIERGANG



BRASILIEN: ALFREDO VOLPI, DIE HEILIGE

KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

DIE BRÜCKE VON AVIGNON

»Surle pont d'Avignon, l'on y danse, l'on y danse« heißt es in einem französischen Volkslied. Aber die Brücke bricht zusammen und begräbt die Tanzenden unter sich.

Wie ein heiterer Tanz erschienen dem deutschen Maler Paul Strecker die Jahre, die er in Paris verlebt hatte, doch auch dieser Tanz war ein Tanz auf einer Brücke gewesen, die zusammenbrach.

Im Frühjahr 1924 kam Paul Strecker nach Paris, im Herbst 1939 wurde er als Deutscher interniert. In Gedanken an die glücklichen und erfüllten Jahre, die er schaffend, kämpfend, genießend auf dem Montparnasse, im Umkreis des Cafés du Dome verbracht hatte, schrieb er sein charmantes Buch »Die Brücke von Avignon«, das nach seinem frühen Tod (1950) im Brüder Auer-Verlag, Bonn, erschienen ist. Seine mit leichter Hand niedergeschriebenen Aufzeichnungen bilden einen quellenmäßigen Beitrag zum französischen Kunstleben zwischen den beiden Weltkriegen. Meisterlich sind besonders einzelne seiner Künstlerporträts. Wir danken dem Verlag für die Erlaubnis, eines von ihnen, das Vuillards, in diesem Hefte veröffentlichen zu dürfen.

Ferdinand Hodler.

Holders Werk, in seiner Bedeutung bereits zu Lebzeiten des Malers hart umstritten, wurde auch von der Nachwelt sehr unterschiedlich bewertet. In dem Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg, als sein Erfolg im Zenit stand, als er in zwei Jahren für über 400 000 Schweizer Goldfranken Bilder verkaufte, erschien auch das Buch »Cézanne und Hodler«, in dem der junge, im Ersten Weltkrieg gefallene Münchener Kunstgelehrte Fritz Burger den Schweizer zu einer Schlüsselfigur der modernen Kunstentwicklung erhob. Im Jahre 1921 hingegen verwarf Wilhelm Hausenstein Hodlers Werk im Namen des malerischen Barocks: »Der Anfang, verhältnismäßig malerisch und sachlich gestimmt, weist ungefähr auf eine Welt hin, deren Gestirne Courbet und Leibl heißen. Man findet einige schöne Ansätze — kaum mehr. Es fehlt alle künstlerische Üppigkeit: jenes Stück Rubens, jenes Stück Barock, das keiner runden Leistung gänzlich mangelt. Im ganzen bleibt eine Dürre, die beengt. Immerhin: von der Einstellung, die man etwa als malerisch gefaßten Naturalismus mit einem sentimentalen Einschlag ins Genre bezeichnen könnte, hätte die Entwicklung weiter gehen sollen.« Ja, Hausenstein gebrauchte sogar Wendungen wie »peinlich offenbare Schwäche«, »Wahnsinn eines Oberlehrers« gegen Hodler.

Und heute? Wie bewerten wir Hodlers Kunst heute? »Hodlers Kunst steht heute nicht mehr im Brennpunkt des Interesses«, schreibt mit Recht sein jüngster Biograph Walter Hugelshofer in seiner verehrungsvollen, doch kritisch besonnenen Monographie, die der Rascher-Verlag, Zürich, kürzlich in einem prachtvollen, auch reproduktionstechnisch hervorragenden Band (mit 18 farbigen Tafeln und fast 150 Schwarz-Weiß-Abbildungen) herausgebracht hat. An Weltgeltung haben den Schweizer der gleichaltrige Holländer van Gogh (1853 geboren wie Hodler) und der zehn Jahre jüngere Norweger E. Munch, der 1904 zusammen mit Hodler in der Wiener Sezession ausgestellt worden war, weit überflügelt. Dennoch: wenn wir die Bildwelt Hodlers in der ausgezeichneten Auswahl Hugelshofers auf uns wirken lassen, so spüren wir eine ungewöhnliche Kraft der Gestaltung und Erfindung, eine Kraft, die nur dort versagt, wo sie sich um gedankliche Inhalte bemüht. So peinlich uns heute Bilder wie »Der Tag«, »Die Nacht« und ähnliche berühren mit ihrem stilisierten Naturalismus, ihrem anspruchsvollen Symbolismus, ihrer hysterischen Gestik, so stark, so echt monumental empfinden wir noch immer die große Gebärde des »Tell« oder des »Holzfällers«. L. Z.

Zauber des Spiegels.

Der bekannte Kunsthistoriker G. F. Hartlaub hat uns mit seinem jüngsten Werk »Zauber des Spiegels« ein herrliches Buch beschert, ein Bilder- und Lesebuch mit fast 200 Abbildungen und 4 Farbtafeln und einem Textteil, den zu studieren nicht nur dem Kunsthistoriker und Künstler, sondern ebenso jedem gebildeten Laien Wissen und Freude gibt. Zum erstenmal wurde eine umfassende Darstellung der Rolle unternommen, welche der Spiegel an sich und durch seine Funktionen in der Kultur- und Geistesgeschichte spielt. Wir durchwandern Kapitel für Kapitel und sind immer wieder erstaunt, unter wie vielerlei Aspekten dieser Gegenstand zu betrachten ist.

Für die Geschichte der Malerei ist der Spiegel von aufschlußreicher Bedeutung — und dieses Thema lag dem Verfasser im besonderen am Herzen. »Der Mensch vor dem Spiegel« ist ein Motiv der bildenden Kunst, das nicht allein optischer Betrachtung wert ist, sondern als symbolisches und magisches Element seine Deutung findet.

Der Reichtum der Arbeit Hartlaubs strahlt in viele Richtungen aus. Eine davon ist, daß es uns gewissermaßen zu Entdeckungsreisen auf Bildern einlädt. Seien wir ehrlich: nehmen wir uns immer die Mühe bei einem Gang durch Bildergalerien oder beim Betrachten von Kunstreproduktionen die geschauten Kunstwerke in allen ihren Details zu studieren? Ein Beispiel: Wir alle kennen das Bild »Die Verlobung des Arnolfini« von Jan van Eyk. Wir sehen zunächst die beiden Dargestellten, den gestrengen Bräutigam mit dem zu großen Hut und die zarte Braut in ihrer gravitätischen Tracht in scheuer Zurückhaltung. Das Paar ist in das Milieu seiner Zeit gestellt. Im Hintergrund an der

Wand hängt einer der typischen, mittelalterlichen Konvexspiegel. Sahen wir aber, daß sich in diesem verkleinernden Spiegel der Künstler, der bei der Verlobung als Trauzeuge auftrat, selbst konterfeit hat?
So sei an dieser Stelle ein Rezept zur Kunstbetrachtung besonders der Jugend empfohlen: Man wandere durch Bildergalerien immer mit einem bestimmten Vorsatz. Nachdem man den Gesamteindruck eines Bildes auf sich hat wirken lassen, studiere man einmal die Trachten der Figuren — man wird dabei Kostümkunde lernen. Das nächste Mal konzentriere man sein Augenmerk vielleicht auf die Möbel — man lernt alsbald die Stilarten zu unterscheiden usw. Genau so interessant sind alle anderen Details und nun, nach der Lektüre des Buches, von dem hier die Rede ist, wird es für uns einen ganz besonderen Reiz haben, dargestellte Spiegel zu entdecken und deren Bedeutung zu enthüllen.
Erschienen ist das köstlich ausgestattete Buch bei R. Piper & Co. Verlag, München. R. K.

Hans Zbinden, Giovanni Segantini. Schweizer Heimatbücher 43/44. Verlag Paul Haupt, Bern 1951.

In der Geschichte der europäischen Malerei von Karl Scheffler ist Segantini schlecht weggekommen. Der auf den französischen Impressionismus und seine unmittelbare europäische Gefolgschaft eingeschworene Kunstkritiker glaubte die reinen Bildwerte dann schon getrübt, wenn Gemälde mit Thematen oder Unterschriften versehen wurden, die assoziativen Gehalt haben. Heute, wo mancherlei Stilbildungen Welt und Überwelt durcheinander wirbeln, erscheint das Malwerk Segantinis in seiner symbolhaften Größe und religiösen Grundstimmung schon fast wie in klassischer Beruhigung.
Hans Zbinden hat ein einprägsames Bild des Menschen und seiner Kunst gezeichnet. Die Reinheit und Lauterkeit seiner Gefühlswelt und die kraftvolle Ethik seiner Auffassung, die aus der in ewiger Urkraft und Schönheit ragenden Alpenwelt Sinnbilder der Unvergänglichkeit zu gestalten unternahm, erhoben sich über einen objektiven Naturalismus in eine künstlerische Sphäre, die das wahre Leben allein in der Traumwelt erblickte.
Der Familienherkunft nach Italiener hat Segantini in seiner Komposition und Linienführung etwas von der Süße und wohllautenden Harmonie, die im 19. Jahrhundert besonders der italienischen Musik eigen war. Aber die Frische und Unmittelbarkeit im Farbempfinden seiner Hochalpenbilder bringen Segantini in die Nähe Böcklins, wenn auch seine Malweise eine ganz andere war, die fett und strähnig gestrichelt ein Nebeneinander reiner Farben zu einem ganz persönlichen Neoimpressionismus entwickelte. Die durchsichtige Klarheit der Bergluft, das tiefe Leuchten aller Farberscheinung waren ihm nur realistische Mittel, um das Visionäre seiner landschaftlichen Träume zu gestalten. Tragik und Größe dieses Künstlerlebens hat Zbinden feinsinnig und kenntnisreich nahe gebracht. Die außer den Schwarz-Weiß-Bildern beigegebenen zehn Farbtafeln stehen auf bemerkenswerter Höhe. Gerstenberg

Oskar Schlemmer, herausgegeben von Hans Hildebrandt. Prestel-Verlag, München 1952, 88 Abbildungen. DM 30,—.

Endlich hat die lange erwartete Monographie über Oskar Schlemmer von Hans Hildebrandt erscheinen können, nachdem sich der Prestel-Verlag des Buches annahm und es in vorbildlicher Form herausbrachte. Bedenkt man, daß die Publikationen über Klee oder gar über Picasso in die Hunderte gehen, so muß man sich eigentlich wundern, wieso das Interesse für Schlemmer erst in so großem Abstande folgt. Bisher erschienen einige Kunstmappen nach dem Kriege. Zu Schlemmers Lebzeiten kam lediglich eine Mappe mit 6 Lithographien im Selbstverlag des Bauhauses heraus. Zahlreiche Aufsätze, Vorlesungen und Vorträge, die die Bibliographie aufführt, sind heute zum größten Teil unzugänglich, und das äußerst interessante Tagebuch, davon das Hildebrandtsche Buch einige Kostproben enthält, harrt noch der Veröffentlichung. Ein wichtiger Beitrag für die Zukunft: der umfassende Oeuvre-Katalog, der in Zusammenarbeit mit Frau Tut Schlemmer geschaffen wurde.
Schlemmer ist vielleicht der einzige große Wandmaler, den Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Mag die Zahl der ausgeführten Wandbilder und Reliefs im Verhältnis zum Gesamtwerk auch nur gering sein, so kreiste doch Schlemmers Schaffen im wesentlichen um die Probleme der monumentalen Wandgestaltung. Wichtige Werke wurden schon vor dem Kriege zerstört oder durch den Nationalsozialismus entfernt, so die Reihe der Wandbilder im Essener Folkwangmuseum. Groteskerweise ging politische Unduldsamkeit 1928 schon so weit, daß der Nachfolger im Weimarer Bauhaus, ein Schultze-Naumburg, Schlemmers Reliefs sofort nach dem Einzug entfernen lassen konnte! Heute existieren nur noch einige Wandarbeiten in Privathäusern, von denen wir hoffen wollen, daß sie inzwischen unter Denkmalschutz stehen!
Hildebrandt gibt einen Abriß von Leben und Werk, beides wundervoll ineinander arbeitend. Eine Monographie, die das Hauptgewicht nur auf die Entwicklung Schlemmers als Maler legen würde, müßte die Persönlichkeit verfehlen, denn Schlemmer war mit der andern Hälfte seines Wesens ebenso: Tänzer, Regisseur, Bühnenbildner. Wie in seinen Figurenzeichnungen der Mensch aus einem geometrischen System von Kurven entwickelt wird, räumlich verspannt in ein Netz von Diagonalen, so überschnitten sich bei Schlemmer die Lebenskreise: streng statuarischer Ernst und improvisatorisch-phantastisches Spiel. Am Bauhaus leitete er zunächst die Bildhauer- und später die Theaterklasse. Eine Lehrtätigkeit für Malerei erwartete ihn 1929 in Breslau, wo sich aber kein rechter Schülerstamm mehr bilden konnte,

weil der preußische Staat schon 1932 diese Akademie aufhob. Seine Berliner Berufung konnte sich erst recht nicht mehr auswirken, weil die Nazis ihn kurz darauf vertrieben. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbringt Schlemmer in ländlicher Zurückgezogenheit, ohne große Aufgaben (von zwei Privataufträgen abgesehen), an anstrengende Brotarbeit gebunden, die ihn zwischen Stuttgart und Wuppertal hin und her hetzt. So zieht sich Schlemmers bildnerischer Ausdruck aufs kleine Format zurück. Es entstehen Aquarelle und Blätter in Mischtechnik, die an Dichte manches Frühere noch übertreffen. Ein letzter Ballettauftrag fürs Züricher Corsotheater bleibt unausgeführt, so daß auch die Regiekunst Schlemmers nicht mehr zur Auswirkung kam. Die Tradition ist abgerissen. Weder seine figurale Wandgestaltung noch seine Ballettideen haben in Deutschland eine Nachfolge gefunden. Vielleicht trägt dieses vom Fluidum der Freundschaft und einem tiefen Verständnis für Schlemmers Probleme getragene Buch dazu bei, jene Lücke zu schließen, nicht nur dokumentarisch, sondern im Interesse der Weiterentwicklung heutiger Kunst. Schlemmer ist mehr als ein historisches Phänomen. Sein Generalthema »Der Mensch im Raum« ist noch längst nicht ausgeschöpft für eine Generation, die um gültige Symbole für eine neue, innere Welt ringt.

Juliane Roh

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Benno Reifenberg 60 Jahre alt. Am 16. Juli vollendete in Frankfurt der ehemalige Feuilleton-Chef der »Frankfurter Zeitung« und derzeitige Mitherausgeber der »Gegenwart«, Benno Reifenberg, das 60. Lebensjahr. Als Kritiker hat Reifenberg Künstler wie Max Beckmann und Karl Hofer, denen er Bücher widmete, während mehr als drei Jahrzehnten begleitet. Mit dem gleichen Enthusiasmus und derselben Bedächtigkeit, die er auf die Beschreibung moderner Malerei verwandte, deutete er die Kunst der alten Meister. Er erlebte die eigene Zeit als Grenzfall der Historie und vermochte so auch die Geschichte als ein Lebendiges zu begreifen. Da er die Bilder der verschiedenen Epochen metaphorisch und zeitnah verstand, gelang das Erstaunliche, daß sich die Aufsätze und Rezensionen all der Jahre zu einem Ganzen vereinigen ließen, von dem man glauben konnte, es sei in einem Stücke konzipiert. In diesem Buch — er nannte es »Das Abendland gemalt« — hat Reifenberg von Corinth gesagt, er sei »mit aufgerissenen Lidern in die Dinge hineingegangen«. Man möchte mit dem schönen Wort ihn selbst charakterisieren. Durch scharfe Beobachtung und präzises Urteil ist ausgezeichnet, was immer er schrieb.

Misia. Bei Gallimard, Paris, sind die Memoiren der Misia Sert erschienen. Misia, die Tochter eines polnischen Künstlers und einer Belgierin aus reichem, vornehmem Hause, ein schönes und hochbegabtes Mädchen, heiratete Thadée Natanson, den Herausgeber der Pariser »Revue blanche«, an der die bedeutendsten Schriftsteller und Künstler um die Jahrhundertwende mitarbeiteten. Im Hause von Misia Natanson verkehrte alles, was um 1900 in Paris künstlerischen oder gesellschaftlichen Rang besaß. Misia wurde die Muse vieler Dichter und Maler. Toulouse-Lautrec, der sie 1897 am Klavier sitzend malte, war ein oft gesehener Gast bei ihr; er zeichnete beim Essen auf die Menukarten, doch erhielten sich diese Improvisationen leider nicht, da sie Misia mit den Überresten der Mahlzeiten abservieren ließ. Ihre Memoiren sind ein wichtiger und amüsanter Beitrag zum französischen Kunstleben des ausgehenden Jahrhunderts.

»Aufgang der Neuzeit« heißt eine große Sonderausstellung zur Feier des 100jährigen Bestehens des Germanischen Museums in Nürnberg (Mitte Juli bis Mitte Oktober). Sie umfaßt die Kunst und Kultur vom Tode Dürers bis zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges (1530—1650) und liefert einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis des Manierismus. Aus Museen und Privatbesitz kam viel neues Material zusammen.

Toulouse-Lautrecs Lithographie »La Clownesse au Moulin Rouge« erzielte auf der 15. Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts (R. M. Ketterer) den Preis von DM 7900,—. Überraschend waren auch die Preise für Collagen von Kurt Schwitters, die bis über DM 400,— stiegen.

Die Neue Pfälzische Gruppe, eine Vereinigung junger fortschrittlicher Künstler, hat sich in Kaiserslautern neu konstituiert. Der Gruppe haben sich angeschlossen: Rebay (New York), Howard (London), Forster (Zürich), Chargesheimer (Köln), Steiner (Saarbrücken), Rissier (Hagenau) und Cavael (München). Als Geschäftsführer zeichnet K. F. Ertel. Die erste Ausstellung der Gruppe wird J. A. Thwaites eröffnen.

Das Franklin-Institut für Kunstwissenschaften, das sich bekanntlich unter der Leitung von Prof. Dr. Hermann Leicht in Lindau niedergelassen hat, tritt jetzt zum erstenmal mit einer Ausstellung »Kunst der Gegenwart« vor eine breitere Öffentlichkeit. Es werden Gemälde, Graphiken und Plastik, vor allem aus Süddeutschland gezeigt.

Deutsch-französische Ausstellung. Am 12. Juli wurde eine umfassende Ausstellung der Berliner Neuen Gruppe unter Mitwirkung von zahlreichen französischen Künstlern eröffnet. Mit jeweils 3 bis 7 Arbeiten waren die Künstler Bazaine, Beaudin, Berçot, Borès, Estève, Gischia, Hartung, Kermadec, Lanskoy, Lapicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Robin, Roger, Schneider, Singier, Soulages, Tal Coat Ubac, Hajdu und Ladera vertreten.

Alfred Kubin erhielt zu seinem 75. Geburtstag von der oberösterreichischen Landesregierung eine monatliche Ehrenpension von 500 Schilling, d. s. ca. 100 DM.

»Das werbende Bild«. Vom 19. Juni bis 13. Juli 1952 findet im Landesgewerbe-Museum eine große Plakat-Ausstellung unter dem Motto »Das werbende Bild« statt. Bei dieser Ausstellung, die von den Gebrauchsgraphikern veranstaltet wird, geht es nicht nur um einen aktuellen, psychologischen und den künstlerischen Leistungsvergleich, sondern auch um die Ordnung im deutschen Plakatwesen. Bei gleichen Startbedingungen für alle Werbetreibenden, wie dies z. B. in der Schweiz der Fall ist, könnte das deutsche Plakatwesen sehr viel gewinnen.

Freunde junger Kunst. In München wurde unter diesem Titel eine Gesellschaft gegründet, die es sich zur Aufgabe macht: 1. die zeitgenössische bildende Kunst der Allgemeinheit durch Vorträge, Diskussionsabende, Führungen, Besuche in Künstlerateliers usw. näher zu bringen; 2. die Künstler durch Ankäufe, Vermittlungen von Aufträgen, Ausleihen von Kunstwerken an Privatpersonen, Betriebe, Schulen usw. zu unterstützen. In den Vorstand wurden gewählt: Dr. Franz Roh, Frau A. Beindorff, A. Bruckmann. Beitrittserklärungen nimmt entgegen: Gesellschaft für Freunde junger Kunst, München 8, Frauenchiemseestraße 31.



Woldemar Klein Verlag · Baden-Baden

